ВУЛЕЙ
І ПЧОЛЫ

ВЕКТАРЫ СУЧАСНАЙ ФАЛЬКЛАРЫСТЫЧНАЙ ШКОЛЫ БДУ

90–ГОДДЗЮ

БЕЛАРУСКАГА ДЗЯРЖАЎНАГА ЎНІВЕРСІТЭТА

І ЎСІМ ФАЛЬКЛАРЫСТАМ,

ЯКІЯ ПРАЦАВАЛІ НА ФІЛАЛАГІЧНЫМ ФАКУЛЬТЭЦЕ,

ПРЫСВЯЧАЕЦЦА

У розны час на філалагічным факультэце БДУ выкладалі лекцыйны курс вуснай народнай творчасці, праводзілі практычныя заняткі, кіравалі фальклорнай практыкай студэнтаў, працавалі ў навукова-даследчай лабараторыі беларускага фальклору, займаліся збіральніцкай дзейнасцю, выдавалі фальклорныя зборнікі, навуковыя і метадычныя працы

БАГРОВА Дзіяна Пятроўна
БАРАГ Леў Рыгоравіч
ГІЛЕВІЧ Ніл Сымонавіч
ГРЫНБЛАТ Маісей Якаўлевіч
ГУТАРАЎ Іван Васільевіч
ЗАХАРАВА Вера Анісімаўна
КАЛАДЗІНСКІ Вячаслаў Васільевіч
КУТЫРОВА Галіна Рыгораўна
ЛАРЧАНКА Міхась Рыгоравіч
ЛІЦЬВІНКА Васіль Дзмітрыевіч
НІКОЛЕНКА Святлана Мацвееўна
РАГОВІЧ Уладзімір Іосіфавіч
САЛАМЕВІЧ Іван Уладзіміравіч
ТАРАСЮК Любоў Канстанцінаўна
ФЯДОСІК Анатоль Сямёнавіч
ЦІТОВІЧ Генадзь Іванавіч
ЯРАСЛАЎЦАВА Раіса Іванаўна

ВУЛЕЙ І ПЧОЛЫ

ВЕКТАРЫ СУЧАСНАЙ ФАЛЬКЛАРЫСТЫЧНАЙ ШКОЛЫ БДУ

ЗБОРНІК НАВУКОВЫХ АРТЫКУЛАЎ

Пад навуковай рэдакцыяй
Р. М. Кавалёвай

Мінск
«Права і эканоміка»
2011

УДК 398
ББК 63.582
В88

Р э к а м е н д а в а н а
кафедрай тэорыі літаратуры філалагічнага факультэта
Беларускага дзяржаўнага ўніверсітэта
(пратакол № 8 ад 12 красавіка 2011 г.)

Р э ц э н з е н т ы :
доктар філалагічных навук, прафесар Г. А. Барташэвіч
доктар філасофскіх навук, прафесар Э. К. Дарашэвіч

Н а в у к о в ы р э д а к т а р :
кандыдат філалагічных навук, дацэнт Р. М. Кавалёва

У к л а д а л ь н і к :
кандыдат філалагічных навук, дацэнт В. В. Прыемка

В88 **Вулей і пчолы.** Вектары сучаснай фалькларыстычнай школы БДУ : зб. навук. арт. / пад навук. рэд. Р.М. Кавалёвай; уклад. В.В. Прыемка; Беларускі дзяржаўны ўніверсітэт. – Мінск : Права і эканоміка, 2011. – 291 с.
ISBN 978-985-442-975-5.

У зборнік навуковых артыкулаў, падрыхтаваны фалькларыстамі кафедры тэорыі літаратуры і вучэбна-навуковай лабараторыі беларускага фальклору філалагічнага факультэта Беларускага дзяржаўнага ўніверсітэта, увайшлі артыкулы, прысвечаныя тым актуальным праблемам фалькларыстыкі, якія ў апошняе дзесяцігоддзе распрацоўваюцца прадстаўнікамі фалькларыстычнай школы БДУ.

Адрасуецца спецыялістам ў галіне фалькларыстыкі, этналогіі, літаратуразнаўства, псіхалогіі, міфалогіі, методыкі выкладання, педагогікі, культуралогіі, студэнтам і магістрантам, а таксама тым, каго цікавяць пошукі сучаснай навукі.

УДК 82(072.8)
ББК 82

ISBN 978-985-442-975-5

АД УКЛАДАЛЬНІКА

З радасцю і адказнасцю зрабіла даручаную мне пачэсную справу – скласці і падрыхтаваць да друку зборнік навуковых артыкулаў, аўтарамі якіх з’яўляюцца мае настаўнікі, калегі, вучні. Гэта кніга – прэзентацыя не толькі нашых інтэлектуальных намаганняў, але і таго навуковага ўнёску, які зрабіла ўніверсітэцкая школа фалькларыстыкі ў беларускі культурны і выхаваўчы дыскурс. За 90 год існавання Беларускага дзяржаўнага ўніверсітэта (70 год – філалагічнага факультэта) фалькларыстамі-выкладчыкамі было зроблена шмат. Галоўнае дасягненне – запачаткаванне і ўмацаванне традыцый фалькларыстычнай школы БДУ, прадстаўленай імёнамі І. В. Гутарава, Л. Р. Барага, М. Я. Грынблата, Н. С. Гілевіча, В. А. Захаравай, М. Р. Ларчанкі, Г. І. Цітовіча, У. І. Раговіча і іншых навукоўцаў, якія развівалі розныя напрамкі беларускай фалькларыстыкі.

Нашы папярэднікі былі не толькі адукаванымі людзьмі, шчыра захопленымі прыгажосцю традыцыйнай духоўнай культуры беларусаў, але і таленавітымі метадыстамі-выкладчыкамі, якія заклалі падмурак для тэарэтычных і практычных пошукаў, акрэслілі шляхі і вектары навуковых даследаванняў. Асноўныя з іх прадстаўлены ў гэтым выданні. Мы свядома прытрымліваемся традыцыйнага падзелу на раздзелы, што дазваляе больш адэкватна структураваць інфармацыйны матэрыял.

Першы раздзел «Гісторыя – сучаснасць – перспектывы» не выпадковы. У ім расказваецца аб фалькларыстычнай школе БДУ і яе сучасным стане, акцэнтуецца ўвага на патэнцыях развіцця навукі аб вуснай народнай творчасці, у прыватнасці на магчымасцях этнапсіхафалькларыстыкі.

Наяўнасць другога раздзела – «Класічная фалькларыстыка» – абумоўлена прыхільнасцю да традыцыйных метадаў даследавання фальклору як мастацтва слова, якія захоўваюць свае пазіцыі ў сучасным свеце.

У трэцім раздзеле «Параўнальная фалькларыстыка» аўтары паказваюць важнасць факталагічнага кантэксту для разумення адметнасці нацыянальнага фальклору беларусаў.

Даследаванне міфалагічнага як часткі семантыкі і паэтыкі фальклорнага твора стала для нас традыцыйным, таму заканамерным з’явілася вылучэнне раздзела «Міфафалькларыстыка».

Пяты і шосты раздзелы – «Этнафалькларыстыка» і «Сацыяфалькларыстыка» – заслугоўваюць асобнай гаворкі. Ідэйным натхняльнікам развіцця гэтых напрамкаў нашай дзейнасці стала лідар фалькларыстычнай навуковай школы БДУ Р. М. Кавалёва. На яе думку, сацыяфалькларыстыка і этнафалькларыстыка маюць уласны аб’ект і прадмет даследавання з шырокім колам праблемных пытанняў. Мяркуем, што іх легалізацыя, спачатку хаця б на ўзроўні тэрмінаў, актывізуе даследчыцкую думку, скаардынуе намаганні фалькларыстаў па асэнсаванні заканамернасцей жывога фальклорнага працэсу ў яго адносінах да традыцыйнай народнай

культуры. Мы ўпэўнены, што соцыяфалькларыстыка і этнафалькларыстыка зацікавяць маладых даследчыкаў, аспірантаў і студэнтаў (і не толькі з ліку філолагаў).

Гендарныя штудыі, як вядома, адносяцца да ліку міждысцыплінарных. Яны распачаліся параўнальна нядаўна, іх тэарэтычная і метадалагічная база ў філалагічнай навуцы яшчэ знаходіцца ў стадыі станаўлення. Пэўны зрух назіраецца ў гендарным вывучэнні літаратурных твораў. Што тычыцца фальклору, то тут, можна сказаць, пануе зацішша. Тым не менш, фалькларысты БДУ маюць, хоць і невялікі, але паказальны, вопыт гендарнага аналізу вусна-паэтычных твораў. Менавіта таму нам падалося магчымым вылучыць сёмы раздзел «Гендарная фалькларыстыка», прысвечаны як раз разгляду ўласна фалькларыстычных праблем у гендарным аспекце.

На сённяшні дзень адкрытым застаецца пытанне, якім чынам вусная народная творчасць сумяшчае традыцыйнасць і здольнасць да развіцця. Адказ на яго, магчыма, дапаможа знайсці распрацаваная прадстаўнікамі фалькларыстычнай школы БДУ канцэпцыя інтэграцыйных працэсаў, асноўныя палажэнні якой, як і некаторыя вынікі, змешчаны ў восьмым раздзеле «Інтэграцыйная фалькларыстыка».

У дзевятым раздзеле «Методыка выкладання фалькларыстыкі» аўтары дзеляцца сваім выкладчыцкім і метадычным вопытам. Спадзяемся, што ён будзе карысным для маладых выкладчыкаў.

Цалкам традыцыйным атрымаўся дзясяты раздзел «Фалькларыстыка і літаратуразнаўства».

Зразумела, у зборніку прадстаўлена толькі частка навуковых даследаванняў прадстаўнікоў фалькларыстычнай школы БДУ. Мы разлічваем на далучэнне аднадумцаў, разам з якімі будзе цікава шукаць арыгінальныя падыходы да асэнсавання фальклорных з’яў, раскрываць магчымасці традыцыйных і новых метадаў, распрацоўваць інтэграцыйныя навуковыя вектары, пашыраць інтэлектуальныя каардынаты філалагічнай фалькларыстыкі, што, безумоўна, паспрыяе ўмацаванню аўтарытэту айчыннай фалькларыстычнай школы.

Вольга Прыемка

З вялікай удзячнасцю і глыбокай павагай да нашых настаўнікаў мы імкнемся разам з нашымі вучнямі, як тыя руплівыя «пчолы», папаўняць «вулей» фалькларыстыкі, узбагачаць яго новымі здабыткамі, каб годна перадаць наступнаму пакаленню фалькларыстаў-выкладчыкаў інтэлектуальны скарб фалькларыстычнай школы БДУ.

В. П.

Раздзел 1

ГІСТОРЫЯ – СУЧАСНАСЦЬ – ПЕРСПЕКТЫВЫ

Таццяна Марозава
Вольга Прыемка

ФАЛЬКЛАРЫСТЫЧНАЯ ШКОЛА Ў БДУ

Перадгісторыя

З 1918 года адным з актыўных стваральнікаў Беларускага дзяржаўнага ўніверсітэта да яго адкрыцця ў 1921 годзе быў вядомы фальклярыст з Палесся, збіральнік беларускіх народных песень з напевамі, прафесар Маскоўскага ўніверсітэта Мікалай Янчук. Ён першым, яшчэ ў другой палове XIX ст., на навуковай аснове запісваў з мелодыямі і даследаваў песенны фальклор беларусаў, а ў 1889 годзе апублікаваў 158 лепшых узораў. Працай над беларускім меласам ён яшчэ напрыканцы XIX ст. зацікавіў рускіх кампазітараў М. Рымскага-Корсакава, С. Танеева, М. Пятніцкага, А. Грачанінава, з якімі працаваў у Таварыстве аматараў прыродазнаўства, антрапалогіі і этнаграфіі пры Маскоўскім універсітэце. У 1921 годзе М. Янчук стаў прафесарам кафедры беларускай літаратуры і этнаграфіі БДУ і перадаў яму сваю багацейшую бібліятэку, у тым ліку і фальклорныя запісы.

У 20-я гады XX ст. па ініцыятыве фальклорнай камісіі Інстытута беларускай культуры, якую ўзначальваў Якуб Колас, студэнты БДУ ўсіх спецыяльнасцяў падчас летніх канікул збіралі фальклорна-этнаграфічныя матэрыялы. Са стварэннем у 1939 годзе філалагічнага факультэта гэтая праца стала больш планамернай і арганізаванай. На жаль, усе сабраныя матэрыялы, якія былі перададзены ў архіў Акадэміі навук, былі знішчаны ў час Вялікай Айчыннай вайны.

У пасляваенныя гады на філалагічным факультэце лекцыі па вуснай народнай творчасці чыталі і стварылі адпаведныя вучэбныя дапаможнікі сумесна з фалькларыстамі ІМЭФ прафесары Іван Гутараў і Міхась Ларчанка. Першы з іх, былы партызан, даследаваў творчасць перыяду вайны з фашызмам, вынікам чаго стала выданне зборніка «Барацьба і творчасць народных мсціўцаў», а пад кіраўніцтвам заснавальніка літаратуразнаўчай галіны беларускай навукі М.Ларчанкі быў створаны падручнік «Беларуская вусна-паэтычная творчасць» (1966) [* 1].

Уласна гісторыя

Напачатку 60-х гадоў, калі на філалагічным факультэце БДУ намаганнямі кандыдатаў навук, дацэнтаў Веры Захаравай і Ніла Гілевіча была ўведзена абавязковая двухтыднёвая палявая вучэбная практыка па фальклору, фалькларыстыка на філфаку БДУ была пастаўлена на навуковую аснову, стала планамернай і мэтанакіраванай. Яны зацікавілі зборам фальклору шырокае кола выкладчыкаў кафедраў беларускай і рускай літаратур, прадбачліва вызначылі плённы рэгіянальны напрамак фалькларыстычных даследаванняў, распачалі выданне сабраных матэрыялаў. У розныя гады фальклорныя запісы склалі выдадзеныя Нілам Гілевічам фундаментальныя зборнікі «Песні сямі вёсак» (1973), «Песні народных свят і абрадаў» (1974), «Лірычныя песні» (1976), «Лірыка беларускага вяселля» (1979), «Замовы», «Народныя казкі-байкі, апавяданні і мудраслоўі» (1983). Унікальныя запісы на Палессі, якое, па словах акадэміка Мікіты Талстога, можна назваць «своеасаблівым запаведнікам старaславянскай культуры», склалі заснаваную Верай Захаравай серыю «Беларускі фальклор у сучасных запісах», у якой калектывам аўтараў выдадзена тры зборнікі традыцыйнага фальклору Брэсцкай (1973), Гомельскай (1989) і Мінскай (1995) абласцей, а таксама адзінаасобна Верай Захаравай – «Палескае вяселле» (1984).

Прафесар Ніл Гілевіч і дацэнт Вера Захарава чыталі лекцыі адпаведна па беларускай і рускай вуснай народнай творчасці. Былі выдадзены цікавыя вучэбныя дапаможнікі, у прыватнасці Нілам Гілевічам «Паэтыка беларускай народнай лірыкі» (1975), «Наша родная песня» (1968), «З клопатам пра песні народа» (1970), «Паэтыка беларускіх загадак» (1976). У наступны перыяд лекцыі і заняткі па вуснай народнай творчасці вялі Анатоль Фядосік, Янка Саламевіч, Алесь Лозка, Раіса Яраслаўцава. З 1994 г. заняткі па фальклору праводзяць кандыдаты філалагічных навук, дацэнты Рыма Кавалёва, Вольга Прыемка і Таццяна Марозава, выкладчыкі Святлана Крылова і Славяна Шамякіна, якія ўтварылі на кафедры тэорыі літаратуры адпаведную вучэбна-метадычную секцыю. Імі пад рэдакцыяй Рымы Кавалёвай з 1999 года выдадзены дзевяць выпускаў «Метадычных указанняў і ілюстрацыйных матэрыялаў да правядзення фальклорнай практыкі студэнтаў 1-х курсаў філалагічных факультэтаў», зборнікі артыкулаў «Восточнославянский фольклор» (2000), «Свет славянскага фальклору» (2001), «На хвалях філалогіі» (2002), восем выпускаў зборніка навуковых артыкулаў «Фалькларыстычныя даследаванні: кантэкст, тыпалогія, сувязі» (2003–2011). Пачынаючы з 1999 года кафедра тэорыі літаратуры і лабараторыя беларускага фальклору ладзяць навуковыя рэспубліканскія Шырмаўскія чытанні, у якіх прымаюць удзел студэнты, магістранты, аспіранты і выкладчыкі спачатку філалагічнага факультэта БДУ, з 2005 года – іншых ВНУ рэспублікі, а з 2008 года – і іншых краін (Чэхія, Карлаў універсітэт; Балгарыя, Універсітэт імя Неафіта Рыльскага; Нарвегія; Украіна, ІМФЭ імя М. Рыльскага).

Фалькларыстычная праца на моўных і літаратурных кафедрах філалагічнага факультэта падрыхтавала адкрыццё на філфаку БДУ ў студзені 1981 года Міністэрствам адукацыі Беларусі спачатку сектара беларускага

фальклору і дыялекталогіі ў межах праблемнай НДЛ сацыялагічных даследаванняў філалагічнага факультэта БДУ, а ў 1985 годзе – уласна навукова-даследчай лабараторыі беларускага фальклору як каардынацыйнага цэнтра па збіранні, вывучэнні і даследаванні фальклору ў ВНУ Беларусі. Асновай яе працы сталі створаныя на аснове кафедральных архіваў філфака БДУ, а пазней і архіваў філфакаў большасці іншых універсітэтаў і інстытутаў пяці фальклорных архіваў НДЛ: рэгіянальнага, жанравага, аўдыё- і відэаматэрыялаў, архіва іншых народаў свету.

Ініцыятарамі стварэння НДЛ, якія вызначылі не толькі асноўныя напрамкі даследавання, але і формы сучаснай мастацкай інтэрпрэтацыі музычнага фальклору, былі выдатныя беларускія фальклёрысты XX ст. Рыгор Шырма і Генадзь Цітовіч (апошнія два гады свайго жыцця ён працаваў у лабараторыі на стадыі яе станаўлення). У 90-я гады у працы лабараторыі ўдзельнічаў пераемнік Р. Шырмы як мастацкага кіраўніка Дзяржаўнай акадэмічнай харавой капэлы, што пазней атрымала імя яе заснавальніка, Уладзімір Раговіч. На аснове запісаў НДЛ і сваіх уласных ён стварыў трохтомную фундаментальную працу «Песенны фальклор Палесся» (2001–2002); расшыфравалі запісы музыказнаўца Галіна Кутырова і вучань Г. Цітовіча, заслужаны дзеяч мастацтваў Беларусі Мікалай Сірата.

Напачатку 1990-х гадоў лабараторыя афіцыйна была пераведзена пад узначаленне кафедры беларусазнаўства, на якой тады працавалі выкладчыкі фальклору. А з 1994 года і па сённяшні лабараторыя функцыянуе пры кафедры тэорыі літаратуры, якая забяспечвае выкладанне фальклору на філалагічным факультэце.

1 красавіка 2003 года вучоным саветам Навукова-даследчай часткі БДУ было прынята Палажэнне, у якім афіцыйна замацоўвалася новая назва лабараторыі як лабараторыя беларускага фальклору. Скасаванне ў назве «і дыялекталогіі» было абгрунтавана тым, што з 1996 года навуковыя даследаванні этналінгвістычнага характару ў лабараторыі не распрацоўваліся, а матэрыялы дыялекталагічных практык пачалі канцэнтравацца ў архіве новастворанай на філалагічным факультэце кафедры гісторыі беларускай мовы, якая з 1997 года пачала самастойна ажыццяўляць дыялекталагічную практыку.

У розныя гады ў лабараторыі працавалі: Васіль Ліцьвінка, Галіна Кутырова, Вера Астрэйка, Мікалай Антропаў, Анатоль Літвіновіч, Ларыса Сяргун, Людміла Марушкевіч, Мікола Котаў, Уладзімір Раговіч, Марына Харчанка, Людміла Дарашэнка, Валянціна Трайкоўская, Ігар Запрудскі, Рыма Кавалёва, Алена Шырына, Ірына Мячыкава, Мікалай Сірата, Юрый Выдронак, Віктар Каратай. Іх пачэсная праца знайшла сваё выражэнне ў збіральніцкай і выдавецкай дзейнасці, сярод якой нельга не згадаць асноўныя зборнікі фальклорных твораў і метадычныя рэкамендацыі па збіранні фальклору:

Беларускі фальклор у сучасных запісах. Брэсцкая вобласць. Традыцыйныя жанры / уклад. В. А. Захарава. – Мінск, 1973.

Песні сямі вёсак: Традыцыйная народная лірыка Міншчыны / уклад. Н. С.Гілевіч. – Мінск, 1973.

Песні народных свят і абрадаў / уклад. Н. С. Гілевіч. – Мінск, 1974.

Лірычныя песні / уклад. Н. С. Гілевіч. – Мінск, 1978.

Лірыка беларускага вяселля / уклад. Н. С. Гілевіч. – Мінск, 1979.

Народныя казкі-байкі, апавяданні і мудраслоўі / уклад. Н. С. Гілевіч. – Мінск, 1983.

Палескае вяселле / уклад. В.А.Захарава. – Мінск, 1984.

Беларускі фальклор у сучасных запісах. Традыцыйныя жанры. Гомельская вобласць / уклад. В. А. Захарава, Р. М. Кавалёва, В. Д. Ліцвінка, У. І. Раговіч. – Мінск, 1989.

Беларускі фальклор у сучасных запісах. Традыцыйныя жанры. Мінская вобласць / уклад. В. Д. Ліцьвінка, Г. Р. Кутырова. – Мінск, 1995.

Замовы / уклад. Н. С. Гілевіч. – Мінск, 2000.

Метадычныя ўказанні і ілюстрацыйны матэрыял да правядзення фальклорна-краязнаўчай практыкі студэнтаў 1 курса філалагічнага факультэта. Выпуск 1. Каляндарная абраднасць Іванаўскага раёна Брэсцкай вобласці (серыя «Беларускі фальклор у запісах выкладчыкаў і студэнтаў»). Мн., 1997; Выпуск 2. Каляндарна-абрадавая паэзія. – Мінск, 1997; . Выпуск 3. Беларуская вясельная абраднасць. – Мінск, 1998; Выпуск 4. Валачобныя песні. – Мінск, 1998; Выпуск 5. Купальская абраднасць.– Мінск, 1999.

1 красавіка 2005 года загадам па БДУ НДЛ беларускага фальклору была рэарганізавана ў вучэбна-навуковую лабараторыю (ВНЛ) беларускага фальклору на бюджэтнай аснове фінансавання (упершыню ў гісторыі) у складзе вучэбнай (загадчыка лабараторыі, кандыдата філалагічных навук, двух метадыстаў, адзін з іх кандыдат філалагічных навук, і лабаранта 1 кваліфікацыйнай катэгорыі) і навуковай (старшага навуковага супрацоўніка, навуковага супрацоўніка і малодшага навуковага супрацоўніка) частак.

Разам з літаратурнымі кафедрамі лабараторыя стала падмуркам станаўлення і развіцця фальклярыстычнай навуковай школы, якая адлічвае пачатак з 1970 года. У розныя гады ў НДЛ беларускага фальклору і дыялекталогіі распрацоўваліся ўсе асноўныя напрамкі школы: лакальна-рэгіянальнае вывучэнне нацыянальнага фальклору (тэарэтычную аснову заклалі кандыдаты філалагічных навук, дацэнты Вера Захарава, Рыма Кавалёва, Васіль Ліцьвінка); адукацыйна-культуралагічная інтэрпрэтацыя фальклору як асновы этнічнай і традыцыйнай культуры народа (актыўна распрацоўваў кандыдат філалагічных навук Васіль Ліцьвінка); этналінгвістыка (тэарэтычны падмурак закладзены кандыдатам філалагічных навук, дацэнтам Мікалаем Антропавым); соцыяфальклярыстыка (тэарэтычную аснову распрацавалі кандыдаты філалагічных навук, дацэнты Р. М. Кавалёва і Т. А. Марозава ў 2000-я гг.); сучасны гарадскі фальклор (распрацоўваецца з 2006 г., тэарэтычны падмурак заклалі к.ф.н., дацэнты В. В. Прыемка, Т. А. Марозава, к. ф. н. Т. В. Лук'янава).

Асноўны напрамак навуковай дзейнасці лабараторыі ва ўсе часы – праблематыка лакальна-рэгіянальнага вывучэння нацыянальнага фальклору, што і зразумела. Усебаковае ўяўленне аб дынаміцы агульнанацыянальнай фальклорнай спадчыны, якая, згодна са сваім паходжаннем і асаблівасцямі функцыянавання, заўсёды з'яўляецца рэгіянальна-лакальнай, можа быць сфарміравана толькі на аснове непасрэдных назіранняў над станамі тых ці іншых фальклорных з'яў у канкрэтных адміністрацыйных адзінках (вёсках, раёнах, абласцях). Сярод іх – глабальныя дзяржаўныя пяцігадовыя тэмы, якія вызначалі навуковае развіццё лабараторыі 15 гадоў запар:

1) «Исследование современных процессов в белорусском фольклоре, его места в духовной жизни народа и его роли в создании художественной

культуры общества эпохи развитого социализма» (1981–1985 гг.; навуковыя кіраўнікі – Вера Захарава і Ніл Гілевіч);

2) «Фольклорное наследие и его значение для современности» (1986–1990 гг., навуковы кіраўнік Васіль Ліцьвінка);

3) «Региональная специфика белорусского фольклора и его место в современной культуре» (1991–1996 гг., навуковы кіраўнік Васіль Ліцьвінка).

Пасля 1995 г. у лабараторыі распрацоўваліся адна-, двух- і трохгадовыя навуковыя праекты, якія закраналі пытанні рэгіянальнай спецыфікі беларускага фальклору:

1) «Жанрава-рэгіянальнае адрозненне беларускага фальклору і яго месца ў сучасным адукацыйным і культурным працэсе» (1996–1998 гг., навуковы кіраўнік Васіль Ліцьвінка);

2) «Фальклор як сродак вучэбна-выхаваўчага працэсу» (1997 г.; навуковы кіраўнік Валянціна Трайкоўская);

3) «Фальклор запаведных і памежных з Расіяй, Польшчай і Літвой рэгіёнаў» (2000–2002 гг., навуковы кіраўнік Васіль Ліцьвінка);

4) «Даследаванне і рэканструкцыя фальклору і этнакультуры Чарнобыльскага рэгіёна» (2003–2005 гг., навуковы кіраўнік Васіль Ліцьвінка).

Як бачым, да 2005 г. уключна гэта быў самы перспектыўны вектар навуковых даследаванняў у лабараторыі.

Другі напрамак навуковай дзейнасці – адукацыйна-культуралагічная інтэрпрэтацыя фальклору як асновы этнічнай і традыцыйнай культуры народа, вызначэнне яе самабытнасці сярод славянскіх і індаеўрапейскіх народаў – уключае наступныя аспекты:

– даследаванне ўзроўняў інтэрпрэтацыі фальклору ў адукацыі і культуры; аналіз форм і метадаў выкарыстання фальклору ў разнастайных узроставых, вясковых і гарадскіх, рознанацыянальных фальклорных калектывах;

– даследаванне дзейнасці рокфолькгуртоў; аналіз форм і мастацкіх узроўняў інтэрпрэтацыі фальклору ў друку, перыядычных выданнях, на радыё і тэлебачанні.

Напрамак распрацоўваўся на працягу 1981–2005 гг. у практычным ключы – праз стварэнне методыкі перанясення на сцэну песеннага, інструментальнага і харэаграфічнага фальклору; выкарыстанне фальклору пры правядзенні свят і абрадаў, рэгіянальных і агульнанацыянальных фестываляў і знамянальных падзей, непасрэдным арганізатарам і удзельнікам якіх з’яўляўся загадчык лабараторыі на працягу 20 гадоў Васіль Ліцьвінка.

Этналінгвістычны напрамак навуковых даследаванняў распрацоўваўся ў лабараторыі на працягу 1986–1992 гг. падчас выканання навуковай тэмы «Этнолингвистическое исследование Белорусского Полесья», калі ў лабараторыі быў створаны навуковы калектыў пад кіраўніцтвам кандыдата філалагічных навук, дацэнта Мікалая Антропава. Тэма ўваходзіла ў дзяржаўную дзесяцігадовую праграму Акадэміі Навук СССР па стварэнні Палескага этналінгвістычнага атласа. Пасля распаду СССР праект быў звернуты, а адсутнасць фінансавання не дазволіла ў складаных умовах сярэдзіны 90-х гадоў працягнуць развіццё этналінгвістычнага напрамку ў НДЛ

беларускага фальклору і дыялекталогіі: члены навуковага калектыва, этналінгвісты, перайшлі на працу ў Акадэмію навук Беларусі.

На сённяшні дзень у лабараторыі сфарміраваны пяць архіваў:

1) рэгіянальны архіў змяшчае фальклорна-этнаграфічныя матэрыялы з усіх абласцей Беларусі. Вядзецца работа па сістэматызацыі і інвентарызацыі фальклорна-этнаграфічных матэрыялаў, стварэнні тапаграфічнага каталога праведзеных экспедыцый, каталога інфармантаў і выканаўцаў фальклорных твораў. З мэтай паляпшэння зручнасці карыстання матэрыяламі ўдакладняюцца складзеныя да 2005 года рэестры рэгіянальных архіваў усіх абласцей.

2) жанравы архіў змяшчае тэксты фальклорных твораў пэўных відаў і жанраў. Тут вядзецца работа па навуковай унутрыжанравай класіфікацыі фальклорных адзінак, па стварэнні камп'ютарнай базы дадзеных архіва з мэтай азнаямлення ўсіх жадаючых з архіўнымі фондамі лабараторыі ў сетцы Internet.

3) аўдыё- і 4) відэаархівы ўключаюць фона- і відэаматэрыялы: бабінны фонаархіў з запісамі 60–80-х гг. мінулага стагоддзя, відэакасеты, аналагавыя аўдыёкасеты. Вядзецца работа па расшыфроўцы твораў, іх пашпартызацыі, сістэматызацыі, спісанні няякасных запісаў, перазапісу бабінных фонаматэрыялаў на сучасныя носьбіты інфармацыі з мэтай іх захавання ад разбурэння і далейшага актыўнага выкарыстання. У тэхнічных адносінах гэта патрабуе не толькі часу і фінансавых сродкаў, але і правядзення рэстаўрацыйных работ, для якіх патрабуецца спецыяліст-этнамузыказнавец. На сённяшні дзень такога спецыяліста лабараторыя не мае.

5) фальклорны архіў іншых народаў свету змяшчае фальклорна-этнаграфічныя запісы амаль з усіх рэспублік былога СССР і Усходняй Еўропы, а таксама з Кітая, Карэі, Індыі, Ірана. Праведзена работа па сістэматызацыі матэрыялаў і плануецца пачаць працу па іх класіфікацыі з падключэннем студэнтаў 1 курса, якія набываюць адпаведную спецыялізацыю або родам з названых краін. Стварэнне рэестра названага архіва – перспектыўны план лабараторыі.

Лабараторыя чатыры разы выступіла самастойным арганізатарам правядзення міжнародных навуковых фальклорна-этналінгвістычных канферэнцый: у 2004 г. – «Праблемы ўсходнеславянскай этналінгвістыкі», прысвечаная 80-годдзю Мікіты Талстога; у 2005 г. – «Комплекснае даследаванне фальклору і этнакультуры Палесся», прысвечаная 220-годдзю Зарыяна Деленгі-Хадакоўскага, у 2006 годзе – «Фальклор і этнакультура Палесся ў індаеўрапейскім кантэксце», прысвечаная 80-годдзю Анатоля Фядосіка, у 2007 годзе – «Фальклорная спадчына Р. Шырмы і Г. Цітовіча: вопыт збіральніцкай, навуковай і папулярызатарскай дзейнасці ў кантэсце праблем адраджэння традыцыйнай культуры вёскі», прысвечаная 115-годдзю Рыгора Шырмы.

У 2006–2008 гг. у лабараторыі распрацоўвалася навуковая тэма «Фальклор у сучаснай культуры беларускай моладзі» (нумар дзяржрэгістрацыі 20063629), у 2008–2010 гг. – «Сучасны гарадскі фальклор Беларусі» (нумар дзяржрэгістрацыі 20081460), а з красавіка 2010 г. – «Фенаменалагічныя фактары жанраў беларускай фальклорнай няказкавай прозы». Усе гэтыя тэмы атрымалі перамогу ў конкурсе грантаў БРФФД «Навука2006-М», «Навука2008-

М» і «Навука2010-М». Акрамя таго, у 2011 г. упершыню ў сваёй гісторыі супрацоўнікі новастворанай вучэбна-навуковай лабараторыі атрымалі перамогу ў конкурсе навуковых тэм пяцігадовых дзяржаўных праграм з праектам «Захаванне і папулярызацыя архіваў фальклорнай творчасці: канцэптуальныя асновы і метадычнае забеспячэнне». Усе названыя тэмы не ўкладваюцца ў тыя вядомыя напрамкі навуковай дзейнасці лабараторыі, аб якіх размова ішла вышэй. Новы час дае жыццё новым навуковым арыенцірам. Здзяйсняць іх – задача маладога пакалення супрацоўнікаў лабараторыі, якое вырасла на трывалым падмурку мінулых дасягненняў. Ад іх залежыць, ці з'явяцца ў слаўным летапісе лабараторыі новыя старонкі.

На сакавік 2011 г. штат лабараторыі складаюць супрацоўнікі вучэбнай часткі: Марозава Таццяна – загадчык, к.ф.н., дацэнт; Каратай Віктар – метадыст, Дзянісенка Вера – лабарант 1 кваліфікацыйнай катэгорыі, Карпаў Ян – лабарант 1 кваліфікацыйнай катэгорыі, С'янаў Дзмітрый – лабарант 1 кваліфікацыйнай катэгорыі.

Навуковую частку прадстаўляюць: Лук'янава Таццяна – к.ф.н., навуковы супрацоўнік, Палукошка Вольга – малодшы навуковы супрацоўнік.

Вучэбная, навукова-метадычная, ідэйна-выхаваўчая праца фалькларыстаў кафедры тэорыі літаратуры

Вучэбна-метадычная, навуковая і грамадска-выхаваўчая работа актывізавалася ў 1994 годзе пасля аб'яднання ўсіх фалькларыстаў пад дахам кафедры тэорыі літаратуры, загадчыкам якой стаў доктар філалагічных навук, прафесар В. П. Рагойша. Асноўныя курсы па вуснай народнай творчасці, а потым па дысцыплінах «Беларускі фальклор», «Рускі фальклор», «Славянскі фальклор» чыталі кандыдат філалагічных навук, дацэнт Р. М. Кавалёва і кандыдат філалагічных навук В. В. Прыемка. У розныя гады студэнтам філалагічнага факультэта выкладаліся спецкурсы «Художественный мир волшебно-фантастической сказки», «Литература и фольклор», «Эпічная вторчасць славянскіх народаў», «Мастацкі свет беларускага фальклору: гендэрны аспект», «Художественный мир фольклорного произведения», прапаноўваліся спецсемінары «Формы художественного завершения в фольклоре и литературе», «Славянский фольклор в контексте мировой культуры», «Традыцыйныя формы штодзённасці: семіётыка фальклору, міфалогіі, літаратуры». Для забеспячэння вучэбнага працэсу фалькларыстамі былі выдадзены: вучэбна-метадычны комплекс для студэнтаў «Беларуская вусна-паэтычная творчасць» (аўтар – Р. М. Кавалёва. Мінск, БДУ, 2005), тыпавая праграма «Беларускі фальклор» (аўтар – Р. М. Кавалёва. Мінск, БДУ, 2008), рабочая праграма «Фольклор славянских народов» (аўтар – В. В. Прыемка. Мінск, БДУ, 2008). Калі згодна з новым агульнаадукацыйным стандартам і тыпавым вучэбным планам падрыхтоўкі філолагаў па спецыяльнасцях «Беларуская філалогія», «Руская філалогія», «Славянская філалогія» месца ранейшых дысцыплін «Беларускі фальклор», «Рускі фальклор», «Фальклор славянскіх народаў» заняла новая – «Фалькларыстыка», дацэнты Р. М. Кавалёва і В. В. Прыемка, абапіраючыся на агульны выкладчыцкі вопыт фалькларыстаў

кафедры тэорыі літаратуры, распрацавалі і выдалі метадычны дапаможнік «Фалькларыстыка» для выкладчыкаў дысцыпліны «Фалькларыстыка» ў вышэйшых навучальных установах (Мінск, РІВШ, 2009). Улічваючы, што мова навукі не стаіць на месцы, яны падрыхтавалі «Кароткі слоўнік фальклорна-этнаграфічных тэрмінаў» (Мінск, РІВШ, 2009), да якога звяртаюцца як студэнты, так і выкладчыкі. У апошняе дзесяцігоддзе заняткі па фальклору праводзяць кандыдаты філалагічных навук, дацэнты Р. М. Кавалёва, В. В. Прыемка і Т. А. Марозава, выкладчыкі С. І. Крылова і С. В. Шамякіна, якія ўтварылі на кафедры тэорыі літаратуры вучэбна-метадычную секцыю па фальклору, штотыднёвыя паседжанні якой дазваляюць каардынаваць работу фалькларыстаў кафедры і вучэбна-навуковай лабараторыі беларускага фальклору, зрабіць яе больш плённай. У выніку з'явіліся вучэбна-метадычныя дапаможнікі і метадычныя рэкамендацыі для студэнтаў філалагічнага факультэта:

Кавалёва, Р. М. Беларуская вусна-паэтычная творчасць: вучэб.-метад. комплекс для студэнтаў філал. фак. спец. 1-21 05 01 "Беларуская філалогія" / *Р. М. Кавалёва*. – Мінск, 2005. – 151 с.

Кавалёва, Р. М. Фальклорная практыка: метадычныя рэкамендацыі і праграма-апытальнік / *Р. М. Кавалёва, В. В. Прыемка, Т. А. Марозава*. – Мінск, 2008. – 152 с.

Масленічныя песні: метадычныя ўказанні і ілюстрацыйны матэрыял да правядзення фальклорнай практыкі студэнтаў 1 курса філалагічнага факультэта / *аўтары: Р. М. Кавалёва, В. В. Прыемка, Т. А. Марозава, А. Ф. Літвіновіч.* – Мінск, 2008. – 34 с.

Кавалёва, Р. М. Лакальна-рэгіянальныя парадыгмы беларускага фальклору: вучэб.-метад. дап. для для студэнтаў І курса філал. фак. па спец. 1-21 05 01 "Беларуская філалогія". У 3 ч. Ч. 1. Заходнепалескія куставыя песні / *Р. М. Кавалёва*. – Мінск, 2008. – 151 с.

Кавалёва, Р. М. Фалькларыстыка: метад. дап. для выкладчыкаў дысцыпліны «Фалькларыфстыка» ў выш. навуч. устновах па спецыяльнасцях 1-21 05 01 "Беларуская філалогія", 1-21 05 02 "Руская філалогія", 1-21 05 04 "Славянская філалогія" / *Р. М. Кавалёва, В. В. Прыемка*. – Мінск, 2009. – 72 с.

Кавалёва, Р. М. Фальклорная практыка: метадычныя рэкамендацыі і праграма-апытальнік для студэнтаў І курса філал. фак. па спец. 1-21 05 01 "Беларуская філалогія", 1-21 05 02 "Руская філалогія", 1-21 05 04 "Славянская філалогія" / *Р. М. Кавалёва, В. В. Прыемка, Т. А. Марозава.* – 2-е выд., дапрац. і дап. – Мінск, 2009. – 176 с.

Карагодныя песні (карагоды): метадычныя ўказанні і ілюстрацыйны матэрыял да правядзення фальклорнай практыкі студэнтаў 1 курса філалагічнага факультэта / аўтары: *Р. М. Кавалёва, Т. В. Лук'янава*. – Мінск, 2009. – 87 с.

Прыемка, В. В. Лакальна-рэгіянальныя парадыгмы беларускага фальклору: вучэб.-метад. дап. для студэнтаў І курса філал. фак. спец. 1-21 05 01 "Беларуская філалогія". У 3 ч. Ч. 2. Вясельныя песні Піншчыны / В. В. Прыемка. – Мінск, 2009. – 95 с.

Фальклорная практыка: вучэб. праграма для студэнтаў І курса філал. фак. па спец. 1-21 05 01 "Беларуская філалогія", 1-21 05 02 "Руская філалогія", 1-21 05 04 "Славянская філалогія" / аўт.-склад. *Р. М. Кавалёва, С. І. Крылова, Т. А. Марозава, В. В. Прыемка*; пад рэд. Р. М. Кавалёвай. – Мінск, 2009. – 39 с.

Пазаабрадавыя песні: метадычныя ўказанні і ілюстрацыйны матэрыял да правядзення фальклорнай практыкі студэнтаў 1 курса філалагічнага факультэта / аўтары: *В. В. Прыемка, Т. А. Марозава, Т. В. Лук'янава, В. К. Каратай*; пад рэд. Т. А. Марозавай. – Мінск, 2010. – 115 с.

Баладныя песні (балады): метадычныя ўказанні і ілюстрацыйны матэрыял да правядзення фальклорнай практыкі студэнтаў 1 курса філалагічнага факультэта / *Р. М. Кавалёва, Т. В. Лук'янава*, *Г. А. Жэгала, В.К. Каратай*. – Мінск, 2010. – 150 с.

Навуковая дзейнасць фалькларыстычнай школы БДУ за гэтыя гады значна пашырылася. Не адмаўляючыся ад традыцыйных падыходаў, разглядаючы фальклорную спадчыну ў класічным, параўнальным аспектах, фалькларысты БДУ звяртаюцца да метадалагічных набыткаў у галіне розных навук, скіроўваюцца на выхады ў іншыя дысцыпліны — перш за ўсё ў культуралогію, лінгвістыку, гісторыю культуры, псіхалогію. Вектары фалькларыстычных даследаванняў самыя розныя, што дазволіла працаваць у рэчышчы псіхфалькларыстыкі, соцыяфалькларыстыкі, гендарнай фалькларыстыкі, інтэграцыйнай фалькларыстыкі, міфафалькларыстыкі, этнафалькларыстыкі. Вынікі даследаванняў увасобіліся ў наступных манаграфіях і навуковых зборніках:

Івахненка Т. А. Паэтыка беларускіх абрадавых песень перыядаў каляндарных пераходаў: Семантыка. Вобразны лад. Кампазіцыя. – Мінск, 2002.

Трыфаненкава М. А. Матыў змеяборства ва ўсходнеславянскай фальклорнай традыцыі: Генезіс. Семантыка. – Мінск, 2003.

Кавалёва Р. М. Абрысы рытуальна-магічнай сферы беларускага фальклору: зб. навук. арт. – Мінск, 2005.

Фалькларыстычныя даследаванні: кантэкст, тыпалогія, сувязі: зб. навук. арт. Вып. 1 – Мінск, 2004; Вып. 2 – Мінск, 2005; вып. 3 – Мінск, 2006; Вып. 4 – Мінск, 2007; Вып. 5 – Мінск, 2008; Вып. 6 – Мінск, 2009; Вып. 7 – Мінск, 2010; Вып. 8 – Мінск, 2011.

Кавалёва Р. М. Фалькларыстычны калейдаскоп: зб. навук. арт. – Мінск, 2009.

Прыемка В. В. Лакальна-рэгіянальныя асаблівасці беларускіх вясельных песень: Піншчына. – Мінск, 2010.

Фалькларысты прымалі ўдзел у кафедральных навукова-даследчых тэмах «Тэарэтычныя праблемы развіцця беларускага пісьменства і культуры (1995 – 2000), «Тыпалогія сродкаў мастацкага выяўлення ў мастацкай літаратуры і фальклоры» (2001 – 2005). У 2006 г. яны перамаглі ў конкурсе навуковых тэм пяцігадовых дзяржаўных праграм і самастойна распрацавалі тэму «Локально-региональные парадигмы белорусского обрядового фольклора: западнополесские кустовые и свадебные песни» (2006–2010; № дзяржрэгістрацыі 20061692). У выніку распрацоўкі тэмы былі абазначаны ўмовы фарміравання лакальных фальклорна-этнаграфічных зон і сфармуляваны прынцыпы іх вывучэння; распрацавана методыка аналізу гістарычна рознастадыяльных каляндарна-абрадавых куставых і сямейна-абрадавых вясельных песень, якія адносяцца да аднаго мікрарэгіёну; выдвінута і абгрунтавана гіпотэза рытуальнага паходжання вобразнага паралелізму і яго міфалагічнай матрыманіяльнай асновы; прапанавана рытуальная канцэпцыя запачаткавання і фарміравання вобразнасці абрадавых песень. Вынікі працы

апрабіраваны на 32 міжнародных і рэспубліканскіх навуковых канферэнцыях, знайшлі ўвасабленне ў 60 артыкулах, адной манаграфіі, у зацверджанай Міністэрствам адукацыі РБ тыпавой праграме па беларускаму фальклору, у 6 вучэбна-метадычных дапаможніках. Яны выкарыстоўваюцца ў навучальным працэсе ў Белдзяржуніверсітэце, іншых ВНУ, ліцэях і сярэдніх школах.

У 2011 годзе фалькларысты зноў атрымалі перамогу ў конкурсе навуковых тэм пяцігадовых дзяржаўных праграм і пачалі распрацоўку новай тэмы «Комплексное изучение интегративных процессов в белорусском народном творчестве: типология, динамика, современное состояние», разлічанай на 2011 – 2015 гг. У выніку выканання праекта плануецца распрацаваць тыпалогію інтэграцыйных працэсаў, якія забяспечваюць развіццё народнай творчасці і яе актуальнасць для сучаснасці; стварыць навуковую канцэпцыю агульных заканамернасцей фарміравання традыцый нематэрыяльнай народнай культуры беларусаў (фальклорных традыцый).

Фальклярысты БДУ падтрымліваюць і пашыраюць навуковыя і творчыя сувязі з прадстаўнікамі іншых ВНУ як краіны, так і замежжа. Менавіта прадстаўнікі ўніверсітэцкай фальклярыстычнай школы, імкнучыся аб'яднасць выкладчыцкі вопыт калег, арганізавалі і сталі штогод, пачынаючы з 2008 года, праводзіць Рэспубліканскі навукова-метадычны семінар «Праблемы выкладання фальклору, міфалогіі і этналогіі ў ВНУ і іншых навучальных установах». Да ўдзелу ў рабоце семінара ўжо далучыліся не толькі фальклярысты НАН РБ, БДУКіМ, ГДУ, ГрДУ, БДПУ, БрДУ, Акадэміі музыкі, Акадэміі мастацтваў, але і гісторыкі, моваведы, этнолагі, літаратары, мастацтвазнаўцы, музыказнаўцы, філосафы, культуролагі, псіхолагі. Матэрыялы семінараў, якіх ужо было чатыры, змяшчаюцца ў чарговых выпусках зборніка навуковых артыкулаў «Фальклярыстычныя даследаванні: кантэкст, тыпалогія, сувязі».

Фальклярысты БДУ таксама сталі ініцыятарамі і арганізатарамі Рэспубліканскага міжуніверсітэцкага дыскусійна-аналітычнага клуба «Coqito», да ўдзелу ў якім запрасілі прадстаўнікоў самых розных навук і проста зацікаўленых. Стварэнню клуба, праца якога пачалася з 2010 года, спрыяла імкненне дайсці да сутнасці разнастайных праблем традыцыйнай духоўнай культуры, якія ў наш час застаюцца асабліва важнымі і, як паказалі праведзеныя пасяджэнні, актуальнымі.

Амаль 15 год таму пачала працаваць, а ў 2001 годзе артымала афіцыйны статус студэнцкая навукова-даследчая лабараторыя «Фальклярыстыка» (кіраўнік – к.ф.н., дацэнт Р. М. Кавалёва, з 2011 – к.ф.н., дацэнт В. В. Прыемка). З 1999 года яе выхаванцы пачалі ўдзельнічаць у конкурсе грантаў для студэнтаў, магістрантаў і аспірантаў БДУ, і 12 разоў іх навуковыя праекты перамагалі.

Канцэптуальныя асновы праектаў распрацоўваліся разам з іх навуковымі куратарамі – к. ф. н. Р. М. Кавалёвай, В. В. Прыемка, Т. А. Марозавай, Т. В. Лук'янавай. Яны свядома насілі пошукавы характар, былі скіраваны на выхады ў іншыя навукі, зыходзячы з таго, што мастацкі тэкст – шматгранная «другая рэальнасць», у якой праз пасрэдніцтва фальклорнага мыслення

акумулююцца менталітэт нацыі, псіхалогія звышасобы (фальклорнага аўтара), бытавыя рэаліі, філасофія жыцця і г. д. Вынікам калектыўнай працы маладых даследчыкаў сталі тры кнігі, аснову якіх склала праца над навуковымі тэмамі: «Усходнеславянскі фальклор: пошукі новых падыходаў», «Жанравыя сістэмы сербскага і беларускага фальклору: агульнасць, паралелізм, лакунарнасць», «Фальклор як сродак узбагачэння сучаснай культуры», «Новыя формы арганізацыі сучаснага беларускага верша»:

Восточнославянский фольклор: Поиски новых подходов: сб. науч. ст. – Минск, 2000.

Свет славянскага фальклору: зб. навук. арт. – Мінск, 2001.

На хвалях філалогіі: зб. навук. арт. – Мінск, 2002.

Заўважым, што маладыя даследчыкі разам са старэйшымі вучонымі першымі ў беларускай фалькларыстыцы сталі распрацоўваць гендарную праблематыку, займацца даследаваннем гарадскога фальклору. Артыкулы, якія сталі вынікам працы над праектамі «Беларускі фальклор у гендарным аспекце» і «Гарадскі фальклор: генезіс, структура, тыпалогія» (як і наступныя), з 2004 года пачалі друкавацца ў эксклюзіўным выданні нашай навуковай школы «Фалькларыстычныя даследаванні. Кантэкст. Тыпалогія. Сувязі».

Даўно сталі кандыдатамі навук першыя студэнты-супрацоўнікі СНДЛ, на сённяшні дзень некаторыя з іх працуюць выкладчыкамі, займаюцца навуковай, літаратурнай, перакладчыцкай дзейнасцю, становяцца магістрантамі і аспірантамі. Працягваючы традыцыю пераемнасці пакаленняў, фалькларысты кафедры тэорыі літаратуры падтрымліваюць творчыя сувязі са сваімі выхаванцамі, і менавіта таму ў чарговых выпусках «Фалькларыстычных даследаванняў» можна знайсці іх новыя навуковыя працы.

У 2011 годзе СНДЛ «Фалькларыстыка» заняла першае месца ў агульнаўніверсітэцкім конкурсе студэнцкіх лабараторый у намінацыі «Вклад СНИЛ в совершенствование учебного процесса». Пяць студэнтаў за актыўны ўдзел у працы СНДЛ «Фалькларыстыка» ўзнагароджаны Граматамі рэктарата БДУ.

Значную работу прадстаўнікі ўніверсітэцкай фалькларыстычнай школы праводзяць таксама ў галіне грамадска-выхаваўчай дзейнасці. Штогод разам са студэнтамі ладзяцца наступныя вучэбна-выхаваўчыя мерапрыемствы: «Фальклорны фэст», круглы стол «Беларускі фальклор у прасторы і часе нацыянальнай культуры», віртуальная вандроўка «Сцяжынкамі роднай зямлі», штотыднёвы прагляд фальклорных відэафільмаў у «Фальклорным кіналекторыі», традыцыйныя сяброўскія сустрэчы са студэнтамі-стажорамі са славянскіх краін, студэнтамі з усходніх краін (як, напрыклад, у верасні 2010 года адбылася імпрэза «Беларускі фальклор і ўсходняя мудрасць»), прэзентацыі новых выданняў фалькларыстаў БДУ і г. д.

Каб зрабіць працэс далучэння студэнцкай аўдыторыі да культурных і грамадскіх традыцый больш плённым, фалькларысты ажыццявілі праект, аналагаў якому няма на беларускай філалагічнай прасторы. Разам са студэнтамі быў падрыхтаваны электронны фальклорна-этнаграфічны і літаратурна-мастацкі альманах «Дзьмухавец» (сайт *www.almanah-dzmuhavec.narod.ru*),

першы нумар якога пабачыў свет у верасні 2010 года. Выданне арыентуе студэнтаў на паглыбленне ведаў па фальклоры праз падрыхтоўку да напісання розных відаў навукова-творчых работ (эсэ, партфоліа, водгукі і інш), прэзентуе матэрыялы фальклорнай практыкі (у рэтраспектыве і апошніх гадоў), знаёміць з цікавымі асобамі. На старонках альманаха друкуюцца маладыя паэты і паэткі. Эксклюзіўныя рубрыкі наступных нумароў – «Вусная гісторыя БДУ», «Традыцыйная культура і мы: праблема быцькоў і дзяцей», «Практычная педагогіка», «Байкі старога філфака», «Філалагічныя гульні» і іншыя, таксама вельмі цікавыя.

У верасні 2010 года быў праведзены комплекс вучэбна-выхаваўчых мерапрыемстваў пад незвычайнай назвай «Тры дэкады беларускага фальклору і фалькларыстыкі», ажыццяўленне якога ініцыявалі к. ф. н., дацэнты Р. М. Кавалева, В. В. Прыемка, Т. А. Марозава. За гэты час фалькларысты – выкладчыкі кафедры тэорыі літаратуры і супрацоўнікі вучэбна-навуковай лабараторыі беларускага фальклору ажыццявілі восемь рознапланавых акцый, кожная з якіх была скіравана на патрыятычнае і культурнае выхаванне студэнтаў-філолагаў.

На заканчэнне адзначым наступнае: так склалася, што філалагічны факультэт БДУ з яго фалькларыстычнай школай і ўнікальным выданнем «Фалькларыстычныя даследаванні. Кантэкст. Тыпалогія. Сувязі» стаў пляцоўкай умацавання сувязей паміж фалькларыстамі іншых ВНУ г. Мінска і рэспублікі, фалькларыстамі і этнолагамі, фалькларыстамі і этнакультуролагамі, этнамузыказнаўцамі і г. д.

ЗАЎВАГІ

* 1. Матэрыял з раздела «Перадгісторыя» быў падрыхтаваны ў 2002 г. В.Ліцьвінкам.

Римма Ковалева

ЛОКАЛЬНО-РЕГИОНАЛЬНЫЕ ПАРАДИГМЫ БЕЛОРУССКОГО ФОЛЬКЛОРА: ПРИНЦИПЫ И ПЕРСПЕКТИВЫ ИЗУЧЕНИЯ

(в сокращении)

Фольклор – феномен духовной жизни народа, тесно спаянный с повседневным, праздничным, обрядовым бытом. Он содержит универсалии, но облекается в национальные формы, системен, но состоит из неустойчивых, неуправляемых, непредсказуемых процессов на уровне бытования конкретных текстов. Вместе с тем, какой бы уровень фольклора мы ни рассматривали, он сплошь состоит из неких в достаточной мере устойчивых образцов, которые поддаются вычленению в качестве возможного объекта исследования. Иными словами фольклор насквозь парадигматичен.

Парадигмы мирового фольклора – национальный фольклор, фольклор малых народов и нецивилизованных племен. На уровне национального фольклора (а это макроуровень мирового) начинают действовать свои законы самоорганизации материала. Фольклорное мышление, имея опору в параметрах фольклорного сознания, возобновляет и продуцирует национальные образцы, поэтому мы всегда имеем дело как со ставшей и со становящейся фольклорной реальностью, с устойчивыми смысловыми структурами, имеющими определенные формы закрепления, так и с подвижными смысловыми, прикрывающимися традиционной оболочкой.

Парадигматический подход к фольклору не нов в том смысле, что практически используется давно. Другое дело, что он не осознается и не рефлексируется, а следовательно, принципы парадигматического анализа фольклора в целом и отдельных его парадигм – тот вопрос, который нуждается хотя бы в предварительном освещении и практическом подкреплении.

Одна из главных проблем парадигматического подхода – определение условий выделения самих конкретных парадигм. Чтобы рассматривать нечто как парадигму, необходимо иметь в виду, что каждая парадигма опирается на только ей присущее основание. Отсюда – разные принципы описания и, соответственно, изучения. Каждая парадигма создает свою матрицу видения макрообъекта. Переход от одной фольклорной парадигмы к другой можно сравнить с очередным поворотом «фольклорного шара», открывающим новый эшелон однотипных парадигм, объединяемых понятием «класс». Классификация фольклорных парадигм находится в аморфном состоянии: одни парадигмы осмыслены достаточно полно, другие частично, третьи, как мы подозреваем, и вовсе не выделены. Уже одно это вселяет надежду, что парадигматический подход имеет перспективы развития – как в отношении структурирования объекта исследования, так и в отношении разработки концептуального научного языка.

Пожалуй, редкий фольклорист станет возражать против того факта, что одной из основополагающих фольклорных парадигм является жанровая. Даже межжанровые образования допустимо представлять как отдельную парадигму – свидетельство динамических процессов в фольклорном творчестве на уровне манипулирования жанровыми формами, их комбинацией и сращением в новую художественную реальность. Что касается жанровой парадигмы, то на этой территории перманентно действует принцип «или – или». Например, сказка – или вид, или жанр. Если она вид, то далее выделяются по разумению ученых соответствующие жанры, если она признается жанром, то далее рассматриваются жанровые разновидности. Та же участь постигла обрядовую поэзию. Функционально-этнографический подход давал одну жанровую картину, филологический – другую. Парадигматика ориентируется скорее на «и – и», т. е. на сотрудничество пересекающихся концепций, чем на дилемму «или – или».

По сравнению с жанровой парадигмой социально-историческая предполагает иную конфигурацию фольклора. В данном случае ученые переходят в иную понятийно-терминологическую систему и оперируют такими терминами, как, например, фольклор крестьянский, солдатский (армейский), рабочий, отходников (чумацкий, бурлацкий, ямщицкий), разбойничий, сектантский и т. д.

Как правило, на территории географического распространения национального фольклора есть иноэтнические фольклорные включения, существование которых обусловлено рядом причин, к примеру, этногенетических, демографических, политических, культурных (через контакты в пограничных зонах) и др. Язык и культурный контекст – вот наиболее значимые факторы при выделении иноэтнических парадигм. Фольклор белорусов в Сибири, фольклор русских, украинцев, поляков, татар, цыган на территории Белоруссии – их изучение будет базироваться на общих методологических принципах.

Если же объектом исследования становится национальная парадигма, то в этом случае на первый план выходят ее конкретные локально-региональные парадигмы как наиболее показательные в этническом плане. Изучение локально-региональных парадигм того или иного фольклора значимо для теоретического осмысления проблемы соотношения национального, регионального и локального. Национальное вовсе не значит всеобъемлющее, охватывающее всю этническую территорию. Так, континуум белорусской календарно-обрядовой поэзии характеризирует разная плотность и интенсивность отдельных видов песен. Скажем, плотность купальских песен уменьшается в направлении с севера на юг, а в некоторых районах Восточного Полесья они и вовсе отсутствуют, но параллельно увеличивается интенсивность колядных песен.

Примеров достаточно, чтобы убедиться в следующем: национальное имеет вполне конкретное региональное воплощение, а региональное, в свою очередь, опирается на локальное. Отсюда следует несколько важных для белорусских фольклористов выводов.

1. Состав и интенсивность тех или иных локально-региональных парадигм может быть одним из достаточно надежных критериев выделения и уточнения границ фольклорно-этнографических регионов и микрозон на территории Беларуси.

2. Выделение локально-региональных парадигм белорусского фольклора – основа для его исторического изучения, декларации его национального своеобразия в контексте традиционной духовной культуры славянских народов. Публичная и научная репрезентация локально-региональных парадигм лишний раз дает белорусам право осознавать собственную духовную культуру и себя, ее носителя, как безусловную ценность для мирового сообщества, обеспокоенного зигзагами глобализационных процессов.

3. Довольно часто именно через локальное открывается возможность семантической реконструкции культурных звеньев, полностью или частично утраченных на других территориях.

4. Принципиально важно проводить научное изучение той или иной локальной парадигмы контекстуально и в связи с другими локально-региональными парадигмами национального фольклора.

Белорусская календарно-обрядовая культура представляет собой совокупность реально существующих по сегодняшний день устойчивых локально-региональных парадигм. Вместе с тем каждая парадигма – это особый текст, функция, узор, сплетенный из необозримого числа культурных кодов и погруженный в диахронию культурных смыслов.

Прежде чем непосредственно перейти к кустовой обрядности и на ее примере продемонстрировать принципы парадигматического изучения, следует сделать два предварительных замечания, важных для понимания сути вопроса.

Первое. Какие бы универсалии ни содержались в локально-региональных парадигмах календарной обрядности, все, что дано в локальном выражении, пропитано национальным духом, этническим началом. Каждая функционально-этнографическая обрядовая парадигма может рассматриваться автономно, но локально-региональная – лишь в сравнении с другими локально-региональными.

Второе замечание касается возможностей двух методов – индуктивного и дедуктивного.

Владимир Пропп не зря предостерегал от увлечения дедуктивным методом, когда исследователь идет от общей теории или гипотезы к фактам. Опасность в том, что факты рассматриваются не всесторонне, а с точки зрения предустановленных постулатов. Получалось, говорит В. Я. Пропп, не научное доказательство, а подгонка материала под заранее составленные тезисы.

В настоящее время мы все больше нуждаемся в возрождении подлинно исторического метода.

Историческое изучение фольклора предполагает приоритет индуктивного метода, когда акцент делается на изучении конкретного материала, позволяющем делать более или менее обоснованные выводы. По своей сути парадигматический анализ как раз обращен к историческому. Сами локально-региональные парадигмы рассматриваются в координатах исторического времени и пространственной определенности.

Западнополесские кустовые песни – экзотика даже для Беларуси, столь богатой на оригинальные формы календарной обрядности. Под обрядностью мы понимаем функционально-семантическую систему, внешним выражением которой является совокупность атрибутивных (хронотопных), персонажных, акциональных, предметных и вербальных компонентов, прежде всего песен как формы связи с трансцендентным.

Кустовые песни (обходные и танковые) вместе с календарным символом, носящим имя Куст/Куста, – ядро обрядового праздника «Куст», который до сегодняшнего времени сохраняет живую форму бытования, как, впрочем, и другие, столь же оригинальные явления: обряды вождения и захоронения «стрелы», проводы русалки, волочебный обряд, щедрование и др. Обряд вождения Куста – основное событие Зеленых святок на Пинщине, которые здесь называются «Куст» или «Троица» (*трыйца*, *труйца*, *трійца*). В сознании пинчуков эти названия взаимозаменяемые, равные. Кустовой обряд исключительно женский. При обходе дворов с Кустом (Кустой) исполняются собственно кустовые песни, а на улице, во время движения, кустовые танковые (хороводные). Завершает обряд коллективная гулянка.

В истории белорусской фольклористики наблюдалось чередование всплесков интереса к кустовой обрядности и периодов затишья, когда она на некоторое время пропадала из поля зрения ученых, собирателей, просто энтузиастов, ревнителей народной культуры. Тогда создавалось впечатление, будто

«Куст», ядро локализации которого находилось на Пинщине, – вполне мог исчезнуть.

Это сейчас разного рода энциклопедии и справочники не обходятся без статей о кустовой обрядности, ей уделяется место в вузовских учебниках и пособиях, студенты прекрасно осведомлены о возможности записать обряд и песни, а до 70-х гг. прошлого столетия «Куст» не был объектом серьезного научного интереса. По всей видимости, причина заключалась в небольшом количестве записей обрядности, кажущейся однотипности, если не примитивности, кустовых обходных песен и превалировании в составе танковых песен произведений бытовой тематики, не выявлявших прямой связи с «Кустом». Казалось, что это обычные лирические песни, втянутые в орбиту обрядности по прихоти исполнителей.

Первые попытки осмыслить кустовую обрядность отличались осторожностью, имели характер самых общих замечаний. К примеру, подчеркивалась ее локальная ориентация – Пинское Полесье, предполагалось древнее происхождение, отмечалось некоторое внешнее сходство с южнославянской Додолой (Пеперудой) и функциональная разница – Додолу водят по селу с целью магического вызывания дождя, высказывалось сожаление, что собственно кустовых песен, т. е. обходных с упоминанием Куста, очень мало, основной массив – танковые песни разнообразной тематики.

Нынешним устойчивым научным интересом к кустовой обрядности мы обязаны доценту Белорусского государственного университета Вере Анисимовне Захаровой (1922-1992). Именно она дала в 1969 г. студентам-практикантам, уроженцам Пинщины, особое задание – выяснить, сохранилось ли в их местности вождение Куста или его последним пристанищем осталась народная память. Как ни странно, оказалось, что данный обычай не только не исчез, но имеет широкое распространение. Наиболее полную запись привезла студентка филфака Нина Макарска из д. Поречье Пинского района. Она нашла информантов, дала подробное описание обряда «Куст» с 13 песнями. Этого оказалось достаточно, чтобы в 1970 году специально поехать в Поречье на празднование «Куста». Во время последующих экспедиций целенаправленно осуществлялся поиск новых материалов, уточнялись старые, сравнивались современные записи с предыдущими. В частности, выяснилось, что по-прежнему сохраняется незыблемая половая маркировка «Куста», но возрастная выдерживается не всегда. Р. Зенькевич отметил следующий регламент шествия: впереди, причем попарно, идут молодые замужние женщины, за ними старшие девушки, потом младшие. В д. Чухово Пинского района нам сообщили такую деталь: у них сопровождавшие Куст женщины держались за концы беленького платочка. Но в других деревнях девочки, подростки и женщины традиционно водили свой Куст отдельно друг от друга, как, например, в д. Камень Пинского района.

Судя по нашим наблюдениям, в Поречье вошли в традицию смешанные шествия, когда вместе с женщинами старшего возраста ходили их внучки – от мала до велика. Здесь, как и в соседних деревнях, стараются спрятать Куст в зелень настолько, чтобы никто не узнал исполнительницу роли. Венок действи-

тельно закрывает ее лицо ниже глаз, две женщины поддерживают Куст под руки, остальные идут рядом компактной группой.

Обычно «Куст» празднуют в понедельник, после троицкого воскресенья, но в некоторых местах он приурочен именно к Троице, хотя это скорее исключение, чем правило.

Полесские деревни достаточно большие, в них, как говорят, есть несколько «концов», каждый со своим названием. И каждая «компания» устраивала Куст независимо от других. Женщины вспоминали, что Кустов могло быть до десяти. Но вот интересная деталь: случайная встреча шествий была нежелательна. Если же они неожиданно сталкивались, то парни стремились напасть на чужой Куст и сорвать зеленую «одежду».

В 1976 году автором данной статьи была защищена кандидатская диссертация на тему «Белорусские кустовые песни». Она была новой по объекту исследования и достаточно традиционной по подходу. В ней рассматривались истоки кустовых песен, их функция в связи с двумя культами – растительности и предков, идейно-тематическое своеобразие и особенности поэтики. В дальнейшем к кустовым песням обращались белорусские фольклористы Арсень Лис, Галина Барташевич, Ольга Шарая, Татьяна Ивахненко (Морозова) и некоторые другие ученые, в том числе российские. За это время мои научные интересы изменились. Вплоть до 2005 г. казалось, что возвращаться к кустовым песням нет смысла. И это несмотря на то, что в 2001 г. вышла из печати замечательная книга Владимира Раговича «Песенны фальклор Палесся» (Т. 1. Песні святочнага календара), где раздел кустовых песен состоял более чем из 200 текстов, правда, вместе с вариантами. Тем не менее только разработка проекта «Локально-региональные парадигмы белорусского фольклора» (совместно с Ольгой Приемко) заставила искать новые подходы к рассмотрению кустовых песен, позволила увидеть их в парадигматическом ракурсе.

Несмотря на то, что рассмотрению отдельных видов календарно-обрядовых песен, в том числе характеризующихся локально-региональной отмеченностью, посвящен ряд статей и книг белорусских фольклористов, задача их парадигматического анализа в полном объеме не ставилась и не решалась. Вряд ли можно предложить универсальную методику, пригодную для исследования всех локально-региональных обрядовых образований, поскольку каждое из них по-своему уникальное. Видимо, в такой унификации научного аппарата не только нет необходимости, но она и нежелательна. Вместе с тем мы полагаем, что есть несколько научных принципов, которых целесообразно придерживаться при изучении календарной обрядности в парадигматическом аспекте.

1. Очень важен, на наш взгляд, *принцип дополнительного способа описания* объекта исследования. Как известно, он был сформулирован Нильсом Бором, привлек внимание филологов и культурологов, а в расширенном понимании принцип был использован Юрием Лотманом при описании семиотики культуры.

Цель дополнительного способа описания кустовой обрядности – рассмотрение явления в разных взаимозависимых и взаимодополняющих координатах и проекциях, чтобы получить стереоскопическое изображение. Например,

«Куст» анализируется как этно-прецедентный феномен, календарный символ, поэтический образ, т. е. каждый раз на языке разных систем описания.

Существование этно-прецедентных феноменов ограничено определенным временем, обусловлено состоянием этногенеза и этнической когнитивной базы. В условиях этнокультурной консолидации они не требуют дополнительных объяснений. Сопоставление летописных и фольклорных данных показало, что концепт «куст» в значении «род» прочно входил в базовый культурный пласт домонгольского периода истории. В когнитивной базе XIII в. лексема «куст» представляла собой сложный знак. При его употреблении осуществлялась апелляция к духовному ядру («род»), хорошо известному социальным верхам и низам восточнославянского этноса. Мы не знаем, как долго идеологема «куст-род» сохранялась в культурном сознании восточных славян, в каких отношениях находилась с концептом «родословное дерево» и когда исчезла из ментальной сферы. Ясно одно: в традиционной культуре она закрепилась на уровне локального обряда, обусловив семантику и форму календарного символа «Куст» и содержательную структуру поэтического образа Куста. Куст – семантически сложный ритуально-хронотопный образ, связанный с родовой организацией общества. Культ «Куста» состоял из разных частей: понятийной, включающей квазивременную координату, – куст-род, предполагалось, существует в совокупности его живых членов и умерших; пространственной, которая конкретизировалась названием священного места, – «кусты» (священная роща, святилище-капище); материальной – ритуальное овеществление «куста-рода» в виде календарного символа; словесной – песенная репрезентация Куста и всего, с чем он связан.

Характерной особенностью обряда является идея объединения вокруг «куста», идентификация себя с *нашим* «кустом», когда в его орбиту втягивается буквально все, что, собственно говоря, является и становится «кустом». Так, «куста жаноцкая» вместе с Кустом (растительно-антропоморфной обрядовой фигурой) приходит из леса («кустаў») на хозяйский двор, отмеченный, как и Куст, причастностью к клену: «*Клёновый лысточок по всюм двур'ечку встяе*» [1, *164*].

Таким образом, «куст», в сущности, знаковый комплекс, чьи отличительные признаки вытекают из его места в общей социокультурной ситуации.

2. *Принцип ретроспективно обращенной интерпретации* данных ареального описания парадигмы с целью ее этнокультурной идентификации.

На протяжении двух последних столетий ареал кустовых песен существенно не изменился. Его ядро – зона Пинского Полесья. Восточная граница не выходит за междуречье Бобрика и Цны, «Куст» не фиксируется за Горынью, а на юге традиция охватывает север Волынской и Ровенской областей Украины. Можно уверенно утверждать, что ареал кустовой традиции не пересекается и даже не соприкасается с ареалом троицко-семицких песен (преимущественно Могилевское Поднепровье) и русальными (белорусско-русско-украинское пограничье). Показательный факт: ареал кустовых песен соотносится с ареалом купальских, содержащих мотив плетения венков. Таким образом, в зависимости

от территориального признака допустимо говорить о белорусских и украинских кустовых песнях, но в исторической ретроспективе картина выглядит иначе.

Даже сейчас границы между белорусским и украинским «Кустом» нет. Это единый фольклорно-этнографический комплекс с общим песенным фондом. Отличия в проведении обряда фиксируются и на белорусской, и на украинской территориях. Песни существуют на полесском диалекте с его местными вариантами. Носители и хранители традиции – жители Пинского Полесья, которых исследователи выделяют в особую этнографическую группу пинчуков. Еще в конце XIX ст. большая часть жителей в украинской зоне кустового обряда (50-70%) сохраняла память об исторической связи с пинчуками: по данным Первой Всероссийской переписи населения (1897 год) они уверенно называли себя белорусами.

В этногенетическом плане кустовая обрядность скорее всего принадлежит дреговичской культуре, но можно посмотреть на проблему шире. Борис Рыбаков, совместив карты тшинецко-комаровской культуры XV – XII вв. до н.э., раннепшеворской и зарубинецкой культур (II в. до н.э. – II в. н.э.) и карту славянской культуры VI – VII вв. типа Прага – Корчак, увидел их удивительное совпадение и пришел к выводу, что в этом ареале на протяжении тысячи лет могла существовать некая этническая общность. Примем к сведению, что, по мнению ряда ученых, эти карты имеют то или иное отношение к славянскому этногенезу, хотя есть те, кто отрицает славянство пшеворской культуры, признавая славянство зарубинецкой, и наоборот. Ареал кустовой обрядности соотносится с северо-западной окраиной зарубинецкой культуры, которая, по Б. Рыбакову, существовала около 400 лет. Интервал между зарубинецкой культурой и корчаковской, длившейся около 200 лет, не очень большой. Белорусские ученые считают, что славянские племена пражской культуры (типа Корчак) были на средней Припяти предшественниками дреговичей. Именно из района Полесья началась дреговичская экспансия на север от Припяти. Часть мигрантов продвинулась до кривичской территории, но здесь к концу XIX в. кустовая обрядность практически поглотилась мощной традицией Купалья. Есть единичные свидетельства Николая Никифоровского и Михаила Федоровского, согласно которым на Витебщине и Гродненщине, причем речь идет о точечной традиции, одну из девушек наряжали Кустом накануне Купалья, вечером. При обходе с Кустом парни обливали девушек водой, а Куст, если речка была близко, бывало, и в воду бросали (д. Лысково на Гродненщине).

Гипотетически этнокультурную динамику кустовой обрядности можно представить следующим образом:

1. Истоки: видимо, праславянская зарубинецкая культура (II в. до н.э. – II в. н.э.).

2. Локальное явление: пражская культура (типа Корчак) – дреговичи (VI – VII в.); западнополесская дреговичская культура.

3. Локально-региональное явление: традиционная культура пинских полешуков (X – XII вв.); традиционная культура белорусских пинчуков (XIII – XIX вв.); белорусская западнополесская культура, украинская северополесская культура (с XX в. по сегодняшний день).

Таким образом снимаются претензии на новую «белорускость» или «украинскость» кустового обряда как не имеющие под собой исторического основания. Песенный зачин «*Ой, мы булы юв вылыкому бору, // Ой, звылы Куста із зылёного клёну*» в равной степени сохранился на белорусской и украинской территории и всюду обозначает факт ритуального «свивания» поколений (родовых предков и потомков), календарного укрепления связи между ними через Куст – живой обрядовый символ рода, безусловный источник добра и покровительства.

3. *Принцип необходимого и достаточного контекста*, логично связанный с предыдущими, ибо контекстуальный подход обеспечивает обнаружение новых граней объекта исследования. Круг контекстов определяет исследователь, но целесообразно начинать с самого узкого, постепенно расширяя его до достаточного.

Так, первый, самый узкий, контекст кустовой обрядности – она сама в синкретизме фольклорно-поэтических, этнографических и этнолингвистических материалов. К примеру, устанавливается, что лексема «куст» в контексте обрядности носит конвенциальный характер и употребляется в метонимически связанных между собой смыслах. Отметим следующие: 1) темпоральный. «Куст» – название праздничного понедельника после Троицы; 2) персонажный. Куст (или Куста) – главная обрядовая фигура. В зависимости от возрастной группы это украшенная зеленью молодая женщина, девушка (тогда синоним Куста – «молодая», т. е. невеста) или девочка; 3) художественный. Куст – общее название песен. Их исполнение называется «співаты Куста»; 4) обобщающий. «Куст» – название всего обряда. Выражение «у куста ходыты» означает исполнять кустовой обряд в единстве обходно-танковых действий, песен, диалогов, начиная с момента «свивания» Куста до заключительного акта (разрывание или снимание «одежды» Куста, толкание его в воду) и финала (общее застолье, песни, танцы).

Принципиально важно учесть весь круг песен, традиционно связанных с обрядом, а не ограничиваться теми, чья связь с Кустом не вызывает сомнений. Главная задача – доказать, что художественное содержание танковых песен концептуально организовано. Выяснилось, что оно формируется вокруг трех пороговых ситуаций, важных именно для этого обряда и обозначенных концептами *род, доля, брак*. Оставаясь в рамках узкого контекста, решить поставленную задачу было бы практически невозможно. И только его расширение позволило убедиться, что танковые песни органично спаяны с обрядом, более того, они – его вербальная форма. Так, песни-жалобы на долю, точнее, на ее отсутствие, манифестировали факт, говоря словами В. Я. Проппа, недостачи. В соответствии с ритуальной логикой обряда, недостача должна ликвидироваться, не-доля магическим путем превратится в положительно маркированную долю. Контекстуальное значение «доли» – любовно-брачная пара для девушки, генетически – для Куста-невесты. Ритуальная идея создания идеальной пары – основа сюжетных ситуаций, которые способствуют раскрытию благородных черт характера у достойных претендентов и где-то даже подлых у их антиподов.

Следующий контекст – местный троицкий комплекс. В нашем случае он почти совпадает с контекстом кустовой обрядности, поскольку в сознании пин-

чуков Троица – это и есть Куст. Тем не менее факты троицкого контекста позволяют уточнить функцию кустового обряда и семантику песенных образов.

4. При дальнейшем расширении контекста включается уже *принцип сопоположительного описания* объекта относительно других в рамках его ареала и за его пределами. Речь может идти о контрастном взаимовыделении по тому или иному признаку, например женский/мужской, корреляции, симметрии, ассиметрии и т. д.

Календарно-обрядовая культура Пинского Полесья – тот контекст, который необходим для определения линий корреляции кустовых песен с другими календарно-обрядовыми, что очень важно для понимания тенденций формирования фольклорной картины данной локальной традиции. Так, в зоне Пинщины существует положительная корреляция между кустовыми и колядными песнями. Для сравнения: в ареале волочебных песен интенсивность колядок находится в обратной зависимости от волочебной традиции. Это значит, что в одном случае доминантный вид песен поддерживает, а в другом заглушает традицию колядных песен. А это уже вопрос, требующий ответа. Возможно, гендерная отмеченность кустового и колядного обрядов не просто культурно-исторический факт, она – психологический фундамент их взаимной корреляции в границах Пинского Полесья. Здесь колядки, в отличие от щедровок, считались мужскими песнями, а колядование – прерогативой мужчин. Отлучение женщин от участия в колядовании компенсировалось наличием чисто женского кустового обряда, уравновешивало, таким образом, права женщин, вообще, способствовало сохранению обеих обрядовых традиций. Случайно ли, что за границей Полесья, где нет женского обряда наподобие Куста, а волочебничество принадлежит мужчинам, стирается гендерная отмеченность колядования, колядные песни исполняются как мужчинами, так и женщинами. Так через локально-региональное, его симметрию и асимметрию, контраст и корреляцию обозначаются далеко не однозначные процессы, организующие национальное фольклорное пространство, то, что мы называем традицией, обнаруживается гораздо более глубокий уровень движения фольклорной материи, чем можно предполагать при общем подходе к календарно-обрядовой традиции.

Логика парадигматического анализа кустовой обрядности потребовала сопоставления кустовых песен с другими, также локально ограниченными видами песен, принадлежащими восточнославянскому троицко-русальному комплексу, – троицко-семицкими (рус., бел.), майскими (рус., бел.), восточнополесскими русальными. Выяснилось, что все они являются локальными поливариантами общей ритуальной темы, связанной с двумя культами – растительности и предков. Вместе с тем специфические черты календарных символов – Куста, Маи, русалки, березки настолько воздействовали на песни, что даже их общие мотивы и образы семантически далеко не идентичны (к примеру, образ кукушки в кустовых и русских троицких песнях).

Расширение контекста включает в орбиту сравнительного изучения материал других славянских народов, в нашем случае – южнославянский «королевский» обряд, с которым кустовой, как выясняется, составляет общий культурный текст.

Есть достаточно оснований для рассмотрения кустовой обрядности в общеевропейском контексте майских празднований. К сожалению, в нашем распоряжении было только несколько примеров песен майского приветствия, да и то из вторичных источников, а не из оригинальных фольклорных сборников, что вынужденно ограничило контекст только славянским материалом.

5. Ключевые особенности кустовых песен, их поэтического языка и семантики образов предопределены далеким прошлым человеческой культуры и теми общими психологическими структурами (архетипами), которые обнаруживаются в их основе. Они создавали и собственно кустовые обходные песни, где присутствует поэтический двойник Куста, и кустовые танковые, которые имели ритуальный смысл исключительно для носителей традиции. На уровне эмпирического, поверхностного восприятия танковых песен они не осознаются как обрядовые.

С учетом отмеченного предлагаем следующий *принцип* анализа локально-региональных парадигм назвать *культурно-генетическим*. Здесь полезно помнить о соотношении фенотекста и генотекста, разработанном Юлией Кристевой и поддержанном Роланом Бартом.

Таким образом, следующим шагом в рассмотрении кустовой парадигмы было введение ее в широкий культурно-исторический контекст. Смысл феномена раскрывался через его системные связи с другими феноменами культуры, прежде всего с социальной организацией общества и той картиной мира, ключевыми концептами которой были соответственно тотем, род, семья и община как части рода в его горизонтальном (земном *здесь и сейчас*) и вертикальном (трансцендентальном *всегда*) измерениях. В мифологическом сознании род приобретал статус «настоящей» реальности вроде реальности окружающей среды. Куст – одновременно знак и сущность. Как знак, он константный в отношении замещенного им объекта субъектной природы, и в то же время, как обрядовая фигура, он является живым, хотя и внешне отличным от него, воплощением рода.

Цель культурно-генетического анализа кустовых песен состояла в том, чтобы показать, каким образом их структура, благодаря законсервированности художественных средств и приемов, удерживает знаки предыдущих стадий развития поэтики. В этом смысле культурно-генетический принцип соприкасается с задачами исторической поэтики, при решении которых исследователи обращают особое внимание на стадию обрядового синкретизма. Как известно, его концепцию разработал Александр Веселовский. К синкретизму он подходил с широкой научной позиции, в частности, понимая синкретизм как общий принцип художественного (и еще слитого с ним нехудожественного) мышления, основанного на непосредственном, чувственном восприятии мира, и как синкретизм языка, мифа и обряда. Именно поэтому мы вправе усмотреть в поэтике кустовых песен «отвердевшее мировосприятие» (Г. Гачев), средство создания обряда, а не описание его внешней стороны.

Руководствуясь культурно-генетическим принципом, можно избежать ошибок, которых не избежали даже крупные ученые. Например, Александр Афанасьев и Николай Сумцов были уверены в прямой зависимости запевов ти-

па «Пойду я», «Выйду я», характерных, заметим, для ряда кустовых танковых песен, от визуальной стороны обходных обрядов. Однако уже Александр Потебня высказал сомнение в правомерности их суждения. Он отметил, что, кроме песен, структура с концептом движения свойственна заговорам, т. е. она межжанровая. Приняв к сведению наблюдение А. Потебни, можно высказать предположение о древности данной структуры, производной от особенностей архаического сознания, в котором слово и действие, ритуальное и бытовое синкретически слиты. Это обстоятельство позволяет по-другому подойти к осмыслению истоков и обрядовой функции танковых песен с данным запевом и его вариациями. Возможно, их древний предшественник – синкретический обрядовый жанр танца–песни–заговора (заклинания).

Особенности поэтического строя кустовых танковых песен позволяют более уверенно утверждать, что на ином жанровом фундаменте они не могли бы возникнуть. Во-первых, песни тесно связаны с движением танка. Танок как структурная часть обряда – их образ, стихия, магическая среда. Не зная внетекстового окружения танковых песен, невозможно уловить их общий семантический фон. Во-вторых, эти песни, как оказалось при ближайшем рассмотрении, просто перенасыщены заклинательными, императивными и просительными структурами, определяющими в характеристике взаимоотношений персонажей, а значит, в идейно-художественном содержании произведений. Среди них встречаются прямые проклятия: «Нэхай того колэ, хто обід будэ істы» [1, *235*], «Коб вам, ворожэнькі, було важко вымовляты» [1, *139*], «Ды нэхай тэбэ хоч собакы ззідять» [1, *160*], «Ой, коб жэ ж тому да тры літы хворіты» [1, *228*], «Нэхай в козака по дівчыні сэрца мліе» [1, *164*], «Шчоб пуд тобою зымліца ввалыласа» ([1, *142*] и т. д. Эмоциональный камертон танковых песен, благодаря которому они выделяются среди других хороводных и представляют собой идейно-целостную группу, – заклинания, просьбы, запреты, угрозы типа *покарай, утопы, прыплывы, лыжы, зайграйтэ, прыбудь, пэрэвэзы, озьмы, іды, похавай, посэчітэ-порубайтэ, схавайтэ, положітэ, поставтэ, пітэ, устань, покынь, кідай* – і *нэ стуй, нэ бэры, ны плач, нэ ходы, нэ злыса, нэ кладыса, нэ садітэса* и т. д. В таком случае допустимо предположить, что генетически и функционально, песня «Ой, пойду я да пуд гай зэлэнэнькый» [1, *189-190*] – заговор на ритуальное молчание при случайной встрече Куста и девушек с представителем мужского пола – казаком, «Ой, дівчына да по гаю ходыла» [1, *133-134*] – заговор на сохранение ритуальной чистоты и невинности, «Выйду ж я, выйду на высокоі горы» [1, *148*] – опять же на ритуально требуемое веселье, «Ой, ходыв Пэтрусь до поповыі Насці» [1, *136*] – на любовь, «Ой, пойду я до броду по водыцу» [1, *209*] – на возврат милого, «Ёх, як выйду я ж да на юлоньку йграты» [1, *224*] – на сватанье, «Ой, выйду я на юлыцу, свысну» [1, *157*] – на верность, «Ой, пойду я, куды вік нэ ходыла» [1, *179*] – проклятие насильственному браку.

Во всех случаях зачин танковых песен, как и соответствующая часть заговоров, полностью условный: перед нами не обрядовая реальность, а высказывание о вероятном действии, потому что по-настоящему никто никуда не ходил, не идет и не пойдет. Для сравнения: совсем иной характер связи с реальностью у

зачина троицкой заклинательной песни «Пойдзем, дзевачкі, мы ў гай гуляць». Его функция – обозначить действие, которое на самом деле произойдет. В лес пойдут с ритуальной целью – завить венки на все святки, на годы добрые, на урожай.

6. *Принцип дифференцированного подхода* к анализу художественного пространства ритуально маркированных песен и обрядовых лирических. Очень часто последние исполняются в хороводе или развиваются из хороводных, а потом уже ориентируются на собственную традицию.

Так, при рассмотрении кустовых обходных песен доказал продуктивность мотивный анализ, приведший к пониманию их функциональности. Его применение к танковым песням было безрезультатным. Здесь оказался эффективным структурный анализ текстов, когда сопоставлялись две структуры – глубинная и поверхностная. Глубинная структура – это место, где зафиксировано ритуальное, поверхностная – бытовая чувственно-образная оболочка твердых ритуальных структур. В данном случае было важно показать, что в границах обрядности *это* ритуальное и *это* бытовое зависят друг от друга, что основой бытовых ситуаций является сетка силовых линий обряда, в свою очередь сконструированных ритуалом. Например, если Куст содержит идею рода, причем отцовского, то в бытовом плане мы получаем вполне реалистическую ситуацию – просьбу женщины к мужу перевезти ее через реку «до роду».

Далее. Поскольку Куста имеет статус невесты, то в обряде существовал состязательный момент – борьба за право быть обрядовым «женихом». В таночных песнях эта структура облекается сюжетной ситуацией спора и поединка двух претендентов на руку девушки. И мы понимаем, что в данном случае совсем не важно, кто будет «браніцца» из-за девушки – «два козачэнькы красны» – «богаты» и «бідный» или «два молойчыкі красны» – «поповіч» и «вдовын сын»: одной своей стороной, а именно структурной ситуации и отношений персонажей, песня повернута к обряду, а второй смотрит в реальность, черпая оттуда жизненные формы для маскировки конкретного обрядового смысла – борьбы за Куст. Но вот парадокс: победителя ждет не награда, а кара, его «вэзуть… на кавалкы рубаты». Правда, наказание его совсем не пугает:

– Ой, тэпэра мэнэ посэчітэ-порубайтэ,
Но з дівчыною в одну ямку схавайтэ.
Ой, положітэ ж головы з головамы,
Коб проходыла размовонька меж намы [1, *250*].

Как видим, сын вдовы сам стремится к смерти, чтобы за ее порогом объединиться – и с кем ? – с умершей девушкой, причем в песне о ее смерти не говорится ни слова. В чем же дело? Видимо, жизни нужна жертва жизнью, а это уже ритуальный смысл, который, приобретя жизнеподобную форму, в определенный исторический период развития кустовой обрядности совершенно не осознается. Таким образом, исследовательская задача состоит не в эмпирическом описании поверхностных структур и даже не в мотивном анализе, а в выяснении глубинной связи с обрядом именно *этих*, а не иных песен, в ответе на вопрос, являются ли они в своих истоках собственно обрядовыми, это значит ориентированными на ритуальную сущность хождения с Кустом, или они не

только по форме, но и по идейному содержанию, т. е. концептуально, относятся к внеобрядовым, действительно втянутым в кустовой обряд со стороны и достаточно поздно.

Парадигматический анализ не претендует на какую-то особую новизну. Он находится в русле традиционных и современных методов исследования, основных для фольклористики. Естественно, что при этом учитывается методологический опыт теоретиков культуры и литературы. Потребность в парадигматическом подходе к анализу календарной обрядности белорусов обусловлена особенностью ее состава и бытования в пространстве и времени национальной культуры, спецификой самих локально-региональных комплексов и необходимостью в каждом конкретном случае определять совершенно конкретные основы поэтики, стиля и структуры художественной образности как собственно обрядовых песен, так и тех, которые в настоящий момент классифицируются как «приуроченные». Парадигматический подход не приемлет определение «приуроченный» и исходит из постулата об органичной связи основной массы песен, закрепленных за тем или иным обрядом, с собственно обрядовыми, о генетической связи этой лирики с обрядовой поэзией.

ЛИТЕРАТУРА

1. *Раговіч, У. І.* Песенны фальклор Палесся: у 3 т. / У. І. Раговіч. Т. 1. Песні святочнага календара. – Мінск, 2001.

Вольга Прыемка

ІДЫЛІЧНЫ МОДУС МАСТАЦКАСЦІ ЯК ЖАНРАВА-СЕМАНТЫЧНЫ СТРЫЖАНЬ ВЕЛІЧАЛЬНЫХ ВЯСЕЛЬНЫХ ПЕСЕНЬ

Велічальныя песні з’яўляюцца найважнейшай часткай вясельнага фальклору беларусаў. Яны той камертон, які вызначае стаўленне ўдзельнікаў да жаніха і нявесты, а таксама да чыноў з абодвух бакоў. Велічальныя песні неднаразова апісваліся ў навуковай літаратуры, але ёсць пытанне, якое патрабуе вырашэння, – яно тычыцца вызначэння формы мастацкага завяршэння ў велічальных песнях, г. зн. вызначэння іх модуса. Распрацоўка тэорыі модусаў мастацкасці належыць вядомаму канадскаму літаратуразнаўцу Н. Фраю. З пэўнымі ўдакладненнямі яна можа быць выкарыстана ў фальклярыстычных даследаваннях.

Н. Фрай выявіў, што падабенства паміж творамі аднаго віду ці жанру мае пэўную ўстойлівую сістэму прыкмет. У лірыцы, да якой адносяцца і велічальныя вясельныя песні, «важнейшую ролю адыгрывае dianoia – ідэя або паэтычная думка» [11, *250*]. Паняцце dianoia, як адзначае Н. Фрай, «лепш за ўсё перадаецца словам «тэма», і літаратура пераважна ідэйнай, або канцэптуальнай

арыентацыі можа быць названа «тэматычнай» [11, *250*]. Відавочна, што велічальныя вясельныя песні якраз і вызначаюцца тэматычнай арыентацыяй. Іх тэма – нявеста, жаніх, іх бацькі, асобныя члены абрадавых «партый», напрыклад, шафер, дружка, баяры і г. д.

Вызначэнне «матрыцы» мастацкага свету велічальных песень звязана з пэўнымі цяжкасцямі, абумоўленымі адметнасцю тэкстаў, якія ўступалі ў рознага кшталту сувязі з іншымі жанрамі. Пры вывучэнні велічальных песень даследчыкі па-рознаму вызначаюць іх спецыфіку і жанравыя межы. Адны звяртаюцца да высвятлення генезісу твораў, адзначаючы, што жанравым паказчыкам песень-велічанняў з’яўляецца іх магічная функцыя [1, *75*]. Другія выказвалі меркаванне, што велічальныя песні – гэта наступная стадыя развіцця заклінальных песень, бо па сваёй абрадавай скіраванасці яны даволі блізкія да апошніх [9, *56-57*]. Трэція робяць акцэнт на функцыянальнай спецыфікацыі велічальных песень у такой іх праяве, як усхваленне чалавека [8, *63*; 10, *16*]. Чацвёртыя бачаць у іх сродак выканаўцаў атрымаць узнагароду-падзяку [7, *260*]. Адным словам, пры ўсёй жанравай акрэсленасці велічальных песень на практыцы даволі цяжка вызначыць іх межы, таму што ў кантэксце абраду як жывой з’явы назіраецца ўзаемаўплыў розных жанравых тэкстаў, прычым на розных узроўнях – змястоўным, функцыянальным, кампазіцыйным, а гэта прыводзіць да размывання жанравых межаў. Напрыклад, велічальныя песні з характарыстыкай дзеяння персанажа максімальна набліжаюцца да рытуальных песень з іх увагай да абрадавага рэгламенту: «*...Вона дзітя да разумнае, / Крые коні шубанькаю, / Сама сябе хусцінкаю, / А свата шырынкаю*» [3, *241*]. У фармальным плане дадзеная песня рытуальная, бо ў ёй дакладна пазначаюцца дзеянні нявесты, магчыма, твор слугуе падказкай, што ў пэўны момант яна павінна рабіць, як сябе паводзіць, аднак у змястоўна-функцыянальным плане яна велічальная, бо абрадавыя дэталі, сігналы падпарадкаваны ідэалізацыі персанажа. Ёсць шэраг прыкладаў, калі велічальныя песні грунтуюцца на структурных элементах рытуальных твораў, напрыклад: «*Зробыла девонька славу, / Насадыла девок лаву; / Сама села – червона-бела, / Выше девочок села*» [5, № 179]. Здаецца, што галоўнае ў прыведзенай песні – усхваленне дзяўчыны, але нагрувашчанне дзеяслоўных форм, сціслы аб’ём, дакладнасць дэталей – рысы, характэрныя для рытуальных песень. Акрамя таго, апасродкаванае ўказанне на абрадавую падрыхтоўку нявесты да сустрэчы жаніха, фіксацыя абрадавых дзеянняў – зноў жа функцыянальны адбітак цырыманіяльных твораў. Ці яшчэ прыклад: «*Заржалі коні ў зэлёнуй дуброве, / Да зачуў батюхна ў новуй комуры. / – Цытьте, суседі, да нэ гомоніте, / Моё дітятко з вэнчання еде. / Ды на ёй коснычкі / Без вітру лунаюць, / Ды на ёй пярсцёнкі / Без сонцу сіяють*» [* 1]. У фармальным плане твор максімальна набліжаны да лірычных песень, у апавядальнай частцы якіх змяшчаецца апісанне месца дзеяння. Згодна з канонам абрадавых лірычных песень маналог бацькі павінен мець элегічную афарбоўку, аднак у змястоўна-функцыянальным плане ён тыповы для велічальнай песні з яе функцыяй абрадавай ідэалізацыі. Акрамя таго, твор збліжаецца з рытуальнымі песнямі дзякуючы паэтычнаму ўказанню на вясельную цырымонію сустрэчы дачкі пасля вянца і апавяшчальнай функцыі.

Даследчыкі згодна вылучаюць асноўны прынцып стварэння вобразаў велічальных песень – ідэалізацыю, нават звышідэалізацыю герояў і абрадавых чыноў. Ухваляючы асноўных удзельнікаў вяселля, песні стваралі абагулены, ідэальны тып: жаніх самы разумны і багаты, у яго дружыне нават семсот сватоў; нявеста незвычайна прыгожая і працавітая – «*добранька робіць работку*», расцілі і гадавалі яе «*дробныя звёздачкі, ясён месячык, ясна сонейка*». Што гэта – нюанс мастацкай стратэгіі ці неабходная ўмова існавання велічальных песен як жанравага адзінства?

Не выклікае сумненняў, што асновай жанравай ідэнтыфікацыі велічальных песен можа быць форма мастацкага завяршэння, традыцыйная карціна свету і канцэпцыя героя. Даследуючы каляндарную абраднасць, Р. М. Кавалёва звярнула ўвагу на прынцыпы мадэліравання мастацкага свету каляндарна–абрадавай паэзіі і асаблівасці існавання ў ім абрадавага суб'екта. Яна прыйшла да высновы, што свет каляндарна–абрадавай паэзіі цалкам ідылічны. У ім няма канфліктаў, а «ёсць суладдзе чалавека з па-мастацку міфалагізаванай прыродай, звышнатуральнымі сіламі, уласнымі сямейнікамі, блізкімі і далёкімі суседзямі» [6, *53*]. Даследчыца адзначыла, што «ідылічная прысутнасць чалавека ў свеце грунтуецца, галоўным чынам, на мастацкай ідэалізацыі асяроддзя, персанажаў, іх стасункаў і становішча, спрыяльнага цяперашняга часу і яшчэ лепшага будучага» [6, *53*]. Гэтая выснова, на наш погляд, з'яўляецца справядлівай і ў дачыненні да велічальных вясельных песень, дзе ўсе персанажы, адрасаты вясельных песен, таксама малююцца як разумныя, прыгожыя, паважаныя, надзеленыя шчаслівым лёсам людзі. Любы іх учынак мае станоўчы вынік. Ідэалізацыі персанажаў спрыяе гіпербала, эпітэты, параўнанні. Усе дзеткі ў сям'і нявесты, як кветачкі, яе маці – бы каліна, яна надарыла шоўкам, абрусамі і цукеркамі шматлікіх гасцей. У жаніха цудоўная шуба, кашуля каштуе тысячу талераў, боцікі казловыя, рукавіцы залатыя і, галоўнае, «*галава розумам насыпана*».

Велічальныя песні прысутнічаюць амаль ва ўсіх фрагментах вяселля, але большасць выконваецца ў дзень вянчання. Маладая, сустракаючы жаніха, паводзіць сябе як належыць «ідэальнай» нявесце: «*Ад ветру заступае, / Ад дожджу прыкрывае*» [3, *245*]. Ідэальная рыса нявесты – яе гаспадарлівасць і працавітасць: «*І ручая, рабочая, / Ды на дзела ахвочая»* [2, *241*]. Асобна падкрэсліваецца выхаванасць, уменне паводзіць сябе: «*Що ступіть, не похіліться, / Що скажа, не поміліться*». Яна эталон прыгажосці, «*тонкая, бы быліна, / чірвоная, бы каліна, / высокая, бы тополіна*». Параўнанне ўзыходзіць да ўяўленняў пра сувязь нявесты са светам расліннасці. Семантыка «*каліны*», «*тополіны*» як «шчаслівых» дрэў устойлівая ў фальклорнай свядомасці беларусаў і не патрабуе расшыфроўкі. Прыгажосць дзяўчыны – яе натуральная, прыродная якасць, але яна звязваецца таксама з багатай вопраткай: «*Маладая Манечка, маладая, / На ёй сукня дарагая. / ...Каля вората золата, / Каля падолу серабро*» [4, № 1134]. Хор, усхваляючы дзяўчыну, падкрэслівае яе лепшыя якасці, адначасова даніна павагі надаецца і сям'і, у якую ўваходзіць дзяўчына.

Пасля вянчання стасункі жаніха і нявесты ідылічныя. Яго партрэт максімальна набліжаны да абрадавага ідэалу. Жаніх – «князёў сын»,

«*Пад ім конік сівы, / І на ручках саколік, / А на ём шапка красна, / Як зорачка ясна*» [4, № 255]. Ён багаты і знатны, яго сакалінае паляванне – частка старажытнай абрадавай метафары «*сватанне – паляванне*».

Велічанні падчас вясельнага застолля скіраваны не толькі ў бок жаніха і нявесты, але і іншых дзеючых асоб вяселля, чыё ідылічнае існаванне дапаўняецца традыцыйным наборам ідэальных якасцей. Так, у песні, прысвечанай старасце, гаворыцца: «*Наш староста вумный, / У беседи розумны*» [5, № 248]. Увага канцэнтруецца на яго розуме, шчырасці, стараннасці, спрытнасці, рысах, якія садзейнічаюць найлепшаму выкананню абрадавай ролі.

Пры велічанні бацькоў нявесты асаблівая ўвага надаецца ідэалізаванаму апісанню іх дома, які нават нельга назваць «*хатай*»: «*Черчіком да й обсыпана, // Калыною да й обтыкана. // Да наверху зэльечко, // А ў сэрэдыне вэсэльечко*» [* 2]. Персанажы велічальных песен адчуваюць сабе ў згодзе з акаляючым светам, прыродай, людзьмі. На думку Р. М. Кавалёвай, «анталагічная ідыліка паўстае ў песнях як усеагульная садружнасць, супрацоўніцтва, парытэтнасць стасункаў. У адзінай прасторы несупярэчліва існуюць людзі,... прыродныя стыхіі, сімвалы ўрадлівасці, язычніцкія і хрысціянскія апекуны часу, прыроды, ураджаю» [6, *54*]. Стварэнню вясельнай ідылікі таксама спрыяе ўвядзенне ў творы вышэйшых істот, якія, напрыклад, удзельнічаюць у каравайным абрадзе: сам бог месіць каравай, анёлы носяць ваду. У каравайніц ручкі з залатымі пярсцёнкамі, яны ўпрыгожваюць каравай залатым пер'ечкам, разразаюць яго потым залатым ножыкам. Для прыгатавання абрадавага хлеба маці збірала каравайніц «*па месяцу, зорачкам і па яснаму сонейку*». Ва ўсіх важных вясельных справах дапамагае Прачыстая: яна то свеціць, то накрывае нявесту хустою, то вядзе яе да вянчання. Колькі б тэм, матываў, сітуацый ні закраналі велічальныя песні, усе яны вырашаюцца ў ідылічным ключы. Абрадавы чалавек і абрадавае асяроддзе маюць той адбітак ідэальнай якасці і дасканаласці, які забяспечвае шчасце ідылічнага існавання.

Усе праявы ідэальнага ў мастацкім свеце велічальных вясельных песень адносяцца да ідылікі як формы мастацкай завершанасці гэтага жанру. Ідыліка, такім чынам, – сістэмная сэнсаўтваральная парадыгма твораў, героі якіх падчас абраду праецыруюцца на ідэальныя матрыцы касмалагічнага, расліннага, жывёльнага, арніталагічнага і іншых семантычных кодаў. Гэты працэс семантычнага атаясамлівання ці сузалежнасці абрадавага і прыроднага якраз і стварае атмасферу пангармоніі.

ЗАЎВАГІ

* 1. Запісана аўтарам у 1990 г. у в. Азарычы Пінскага раёна Брэсцкай вобласці ад Яруты (Сінкоўскай) Я. М., 1926 г. н., мясцовай.

* 2. Запісана аўтарам у 1988 г. у в. Лышча Пінскага раёна Брэсцкай вобласці ад Лінкевіч А. С., 1922 г. н., мясцовай.

ЛІТАРАТУРА

1. *Аникин, В. П.* Календарная и свадебная поэзия / В. П. Анікін. – М., 1970.
2. Вяселле на Гомельшчыне: фальклорна-этнаграфічны зборнік. – Мінск, 2003.

3. Вяселле. Песні: У 6-ці кн. Кн. 3. – Мінск, 1983.
4. Вяселле. Песні: У 6-ці кн. Кн. 4. – Мінск, 1985.
5. *Довнар–Запольский, М. В.* Песни пинчуков / М. В. Довнар-Запольский // Белорусское Полесье. Сборник этнографических материалов / Университетские Известия. 1896. № 1.
6. *Кавалёва, Р. М*. Сістэмныя грані мастацкай рэальнасці каляндарна–абрадавай паэзіі: ідыліка і драматыка / Р. М. Кавалёва // Міфалогія – фальклор – літаратура: Праблемы паэтыкі. Зб. нав. прац. Вып. 5. – Мінск, 2007.
7. *Колпакова, Н. П.* Лирика русской свадьбы / Н. П. Колпакова // Лирика руской свадьбы. – Л., 1973.
8. *Круглов, Ю. Г.* Величальные песни / Ю. Г. Круглов // Русские обрядовые песни. – М., 1982.
9. *Ліс, А. С*. Жніўныя песні / А. С. Ліс. – Мінск, 1993.
10. *Малаш, Л. А.* Вясельныя песні / Л. А. Малаш // Вяселле. Песні: У 6-ці кн. Кн. 1. – Мінск, 1980.
11. *Фрай, Н.* Анатомия критики / Н. Фрай // Зарубежная эстетика и теория литературы XIX – XX вв. Трактаты, статьи, эссе. – М., 1987.

Таццяна Марозава

РАСПРАЦОЎКА ТЭОРЫІ СОЦЫЯДЫНАМІКІ ФАЛЬКЛОРУ: ПРАБЛЕМЫ, ЗАДАЧЫ (НА ПРЫКЛАДЗЕ ЭПІЧНАЙ ТВОРЧАСЦІ БЕЛАРУСКАГА НАРОДА)

Дзеля таго, каб фальклор усходніх славян паспяхова развіваўся ў XXI стагоддзі (у шматлікіх творчых формах і праявах), неабходна ведаць і ўмець прымяняць на практыцы законы сацыякультурнай дынамікі вусна-паэтычнай творчасці.

Тэрмін «соцыякультурная дынаміка» найбольш актыўна стаў выкарыстоўвацца ў навуках культуралагічнага цыкла ў 90-я гады. Тэарэтык культуралогіі А. Фліер разумее пад названым тэрмінам «змяненне ў часе стану культурных сістэм і аб’ектаў, а таксама тыпавыя мадэлі ўзаемадзеяння паміж людзьмі і іх сацыяльнымі групамі» [6, *260*]. Аднак у фальклярыстыцы гэты тэрмін да апошняга часу не выкарыстоўваўся, хаця дынаміка розных з’яў і жанраў фальклору ў той ці іншай ступені разглядаліся ў аспекце іх змяненняў у часе.

Тэорыя соцыякультурнай дынамікі вусна-паэтычнай творчасці ахоплівае цэлы шэраг пытанняў, сярод якіх вядучымі з’яўляюцца: генезіс у выглядзе творчых і адаптыўных інавацый; узнаўленне (спадкаемнасць); акумуляцыя сацыяльна значных фальклорных форм; зменлівасць фальклорных з’яў: трансфармацыя ўзроўню сацыякультурнай актуальнасці, функцыянальнасці, фармальных рыс і семантычных значэнняў, рэгуляцыя шматстайнасці; дыфузія як распаўсюджанне фальклору ў геаграфічным (тэрытарыяльным) ці

сацыяльным сэнсе; сінтэз як вынік міжкультурных кантактаў народаў; адраджэнне і рэстаўрацыя; мадэрнізацыя; поліфармізм і г. д.

Каб прааналізаваць соцыякультурныя аспекты жанру ці віду фальклору нават аднаго народа, спатрэбіцца манаграфічнае даследаванне, таму ў якасці аб’екта вывучэння мы выкарысталі творы беларускага эпасу. Мэта даследавання – прасачыць асноўныя стадыі змянення беларускай эпічнай творчасці ў часе, вызначыць дамінуючыя творчыя формы і жанры на кожным канкрэтным этапе гісторыка-культурнага развіцця.

Зварот менавіта да гэтага матэрыялу абумоўлены недастатковай вывучанасцю феномена беларускага эпасу ва ўсходнеславянскай фалькларыстыцы. Больш за тое, доўгі час лічылася, што ў агульнапрынятым разуменні эпасу ў беларусаў няма. Неабгрунтаванасць гэтай шырока распаўсюджанай думкі ў свой час была даказана фактам з’яўлення калектыўнага зборніка фальклорных твораў «Беларускі эпас» (1959) і навуковымі публікацыямі К. Кабашнікава, які ў некалькіх работах пераканаўча паказаў, што беларусы маюць самабытную эпічную творчасць у складзе такіх структурных частак, як багатырскі і гістарычны эпас [2; 3; 4].

Багатырскі эпас уключае ў сябе тэксты, якія па сваёй паэтыцы блізкія да характэрнага для рускай эпічнай творчасці жанру былін, таму што спалучаюць у сабе песенную напеўнасць, «выразны песенны і эпічны тон аповеду, кожны верш разбіваецца цэзурай на два паўвершы з традыцыйнымі свабоднымі працягамі ці скарачэннямі верша ў залежнасці ад зместу і дынамікі падзей» [1, *34*] (іншымі словамі, былінная форма, былінная паэтыка, былінны стыль уласцівы не толькі для жанру ўласна былін, але і для іншых жанраў беларускага эпасу).

Эпас беларускага народа ўключае ў сябе наступныя творчыя формы:

- творы з умоўнай назвай «песні-быліны» («Цямрук-Каструк», «Быліны аб градзе Себежы», «З’езд багатыроў»), а таксама эпічныя песні пра Смаленск, у якіх адлюстравана барацьба супраць літоўскіх захопнікаў;
- духоўныя вершы, напісаныя ў стылі былін («Аб Барысе і Глебе і Святаполку Акаянным», «Песня пра багатага», «Пра Аляксея, чалавека божага» і інш.);
- значную частку беларускіх гістарычных песень гераічнага тыпу «Ой, літаў-пылітаў ды сівы гарол», «Наехалі, наехалі ўсе татарыны», «У нядзелю пад панядзелак»;
- летапісныя паданні, аповесці і плачы (напрыклад, летапіснае «Сказанне аб барацьбе з Батыем»; «Пахвала Вітаўту», «Аповесць аб паўстанні чорных людзей»);
- шматлікія багатырскія казкі (тыпу «Як Ілля Мурамец пабядзіў Салаўя Разбойніка»), а таксама казкі пра асілкаў ці волатаў, якія ўяўляюць сабой уласна беларускую спадчыну.

Уласна гістарычны эпас па сваёй форме не адпавядае жанру былін, аднак у эпічнай форме ён уяўляе апісанне гераічнага супрацьстаяння народа іншаземным захопнікам, якое атрымала выражэнне ў наступных формах:

- песні пра барацьбу супраць татараў, туркаў, літоўцаў, палякаў, шведаў, французаў («Каля лесу, каля цёмнага», «Са вечыра дождж, а к утру туман», «Вох, ты ёлка, ялінка» – пра татараў; «Зажурылася крутая гара» – пра туркаў; «На граніцы мы, брацці, стаялі» – татары і туркі тут атаясамліваюцца; «Цяжка ды важка» – пра палякаў; «Як у нонішнім гаду», «Разарёная дарожка» – пра французаў), а таксама шматлікія варыянты песень пра Бандароўну);
- казацкія песні («Кукавала ды кукулечка») і песні пра Сцяпана Разіна («Сценька Разін»);
- рэкруцкія песні («Служыў драгун службу»);
- казкі пра Івана Грознага, Пятра І, пра вайну з палякамі, шведамі, французамі;
- казкі з антыпрыгонніцкім зместам (найбольш яскравы прыклад – беларуская казка з філасофскім падтэкстам «Ад чаго ліха на свеце»).

Агульнавядома, што зараджэнне славянскіх эпасаў цесна звязана з эпохай распаду першабытнаабшчыннага ладу і ўтварэння першых славянскіх дзяржаў. Станаўленне беларускай эпічнай творчасці ў сваёй аснове было генетычна звязана з фальклорна-эпічнымі традыцыямі народаў Кіеўскай Русі (у прыватнасці, празаічныя творы таго перыяду былі прадстаўлены такімі жанрамі, як казкі пра жывёл, чарадзейныя і бытавыя казкі, легенды пра стварэнне чалавека, пра лесавікоў, хлеўнікаў, дамавых, русалак і іншых звышнатуральных істот, прыказкамі, прымаўкамі, загадкамі і, безумоўна, былінным эпасам). Палітычнае аб'яднанне ўсходнеславянскіх народаў пад кіраўніцтвам Кіеўскай Русі садзейнічала эканамічнай інтэграцыі і стварэнню адзінай духоўнай культуры. Гэта была прапедэўтычная стадыя фарміравання ўласна беларускай эпічнай творчасці, а таму вызначыць перавагу ў гэты перыяд таго ці іншага жанру менавіта беларускай эпікі не ўяўляецца магчымым.

Уласна беларускі эпас атрымлівае шырокае распаўсюджанне ў XIV-XVII стст. У эпоху Сярэдневечча, і асабліва ў перыяд умацавання Вялікага княства Літоўскага, на узроўні масавай свядомасці найбольш актуалізаваны быў багатырскі эпас у складзе такіх жанраў, як паданні і легенды пра багатыроў (асілкаў і волатаў), героі якіх (Пакацігарох, Вусыня, Дубіна, Гаравік) з'яўляліся пераможцамі шматгаловых змеяў і розных іншых пачвараў, якія ўвасаблялі варожыя чалавеку сілы. Як слушна зазначыў у свой час К. Кабашнікаў, менавіта гэтыя разнавіднасці казак маюць старажытныя міфалагічныя карані, таму што «волаты»-пераможцы тут паказаны як гаспадары яшчэ не зведаных чалавекам сіл прыроды [4, *458*].

Не меншай папулярнасцю карысталіся багатырскія казкі пра Іллю Мурамца, песні-быліны «Сяўрук», «Цямрук-Каструк», «Быліны аб градзе Себежы», якія адлюстроўвалі падзеі, што рэальна мелі месца ў айчыннай гістрыі. Так, напрыклад, у 1536 г. пад горадам Себежам пад лёд правалілася літоўска-польскае войска, аднак гэты гістарычны факт у быліне быў адлюстраваны як перамога Іллі Мурамца (у шэрагу варыянтаў – Іллі Мураўляніна), які ехаў побач з горадам Себежам і ўбачыў, што яго асадзілі ворагі. Замена рэальнага факта была абумоўлена тым, што, як паказаў услед за У. Мілерам [5] К. Ка-

башнікаў, у свядомасці народа масавая гібель ворага дазваляла бачыць у гэтай падзеі цудоўную боскую дапамогу, якая атрымала з часам эпічную афарбоўку ў вобразе народнага героя.

У перыяды ваенных катаклізмаў у эпоху феадалізму найбольшую вастрыню набывалі таксама жанры гістарычнага эпасу. Падобнае дамінаванне было абумоўлена гістарычнымі прадпасылкамі. Прывабнае геапалітычнае становішча беларускіх зямель прыцягвала да іх межаў захопнікаў, тэрыторыя Белай Русі шматразова станавілася месцам сутыкненняў паміж заходнімі краінамі і Расіяй, што спрыяла выспяванню ў народным асяроддзі адпаведных настрояў супрацьстаяння, імкнення да вызвалення. Гераічны багатырскі эпас і гістарычныя песні ўяўлялі сабой моцны заклік да дзеяння, прадстаўляючы народу ўзоры мужнасці і велічы. Адлюстраваная ў эпічнай форме гераічная барацьба народа супраць шматлікіх захопнікаў – татараў, туркаў, шведаў, французаў і інш. – выражала рэзкае непрыняцце вайны ў цэлым і ўмацоўвала баявы дух.

У XVIII-XIX стагоддзях, у перыяды адноснага ваеннага зацішша з боку замежных інтэрвентаў, найбольшую актуальнасць набываюць гістарычныя песні з іх увагай да праяў сацыяльнага, духоўнага, рэлігійнага прыгнятання народа, сялянскіх паўстанняў (песні пра Сцяпана Разіна), тэмы казацкай вольніцы (казацкія песні), набору рэкрутаў (рэкруцкія песні), цяжкага жыцця прыгонных (антыпрыгонніцкія песні і казкі).

У XX ст. бытаванне эпічных жанраў на Беларусі значна скарацілася, хаця фальклорныя экспедыцыі фіксавалі незвычайную «жывучасць» у асяроддзі сялянскага насельніцтва духоўных вершаў, казак, гістарычных песень. Стварэння прынцыпова новых твораў на гістарычную ці сучасную тэматыку выяўлена не было. Прычыну падобнага феномена, хутчэй за ўсё, неабходна шукаць у спецыфіцы эпічнага мыслення. Як вядома, зараджэнне і актыўнае бытаванне эпасу мае ідэалагічную нагрузку і звязана з магутнымі кансалідуючымі фактарамі – станаўленнем дзяржаўнасці, нацыянальнай самасвядомасці, з вызваленчымі войнамі. Іншымі словамі, эпічнае мысленне шырокіх народных мас было нязменна звязана з дзяржаўнай ідэалогіяй. У XX стагоддзі падчас двух рэвалюцый, грамадзянскай вайны былі знішчаны спрадвечныя ісціны – «айчына», «сябра», «вораг»: брат ішоў на брата, сын – на бацьку і г.д. І нават ва ўмовах кансалідацыі грамадства падчас Вялікай Айчыннай вайны эпічнае мысленне не было ўзноўлена ў поўным аб’ёме.

У 90-я гады XX ст. у гісторыка-культурных умовах стварэння самастойнай дзяржавы і актуалізацыі ідэй адраджэння на Беларусі цікавасць да эпічнай спадчыны ўсё больш узрастае.

Такім чынам, для беларускага эпасу характэрна выражаная ў шматлікасці сюжэтаў і стылістычных сродкаў наяўнасць differentнастадыяльных напластаванняў, абумоўленых асаблівасцямі развіцця беларускага этнасу і яго традыцыйнай вусна-паэтычнай творчасці. Падвядзенне ж вынікаў даследавання стала магчымым дзякуючы выкарыстанню тэхналогіі вывучэння названай фальклорнай з’явы з дапамогай інструментарыя тэорыі соцыякультурнай дынамікі.

Даследаванне ажыццеўлена пры фінансавай падтрымцы Беларускага рэспубліканскага фонда фундаментальных даследаванняў (код праекта: Г01-103).

ЛІТАРАТУРА

1. Беларускі эпас / склад.: С. І. Васілёнак, М. Я. Грынблат, К. П. Кабашнікаў; Пад. рэд. П. Ф. Глебкі і І. В. Гутарава. – Мінск, 1959.

2. *Кабашнікаў, К. П.* Беларуска-рускія фальклорныя сувязі / К. П. Кабашнікаў. – Мінск, 1988.

3. *Кабашнікаў, К. П.* Гераічны і гістарычны эпас / К. П. Кабашнікаў // Нарысы па беларускаму фальклору. – Минск, 1963.

4. *Кабашников, К. П.* Эпос белорусский / К. П. Кабашнікаў // Восточнославянский фольклор: Словарь научной и народной терминологии / Редкол. : К. П. Кабашников (отв. ред.) и др. – Мінск, 1993.

5. *Миллер, В.* К былинам об Илье Муромце / В. Миллер // Очерки русской народной словесности: Былины. – М., 1897.

6. *Флиер, А. Я.* Культурология для культурологов: учебное пособие / А. Я. Флиер. – М., 2000.

Рыма Кавалёва

ФАРМІРАВАННЕ ФАЛЬКЛОРНА-ЭТНАГРАФІЧНЫХ ЗОН І ПРЫНЦЫПЫ ІХ ВЫВУЧЭННЯ

Сучасная фалькларыстыка ўсё больш цікавіцца непаўторнымі рысамі традыцыйнай мясцовай культуры, скіроўваючы ўвагу на варыянтныя формы выражэння рэгіянальнага і агульнанацыянальнага, фарміруе практычныя і тэарэтычныя праграмы даследавання лакальна-рэгіянальнага ў сінхраніі жывога фальклорнага працэсу. На сённяшні дзень акрэсліліся тры асноўныя падыходы да сінхроннага вывучэння беларускага фальклору: агульнанацыянальны, рэгіянальны, лакальны.

Пры характарыстыцы стану агульнанацыянальнай фальклорнай традыцыі ўлічваюцца лакальна-рэгіянальныя напрацоўкі і на іх падставе даецца сінхронны зрэз жанрава-відавой сістэмы беларускага фальклору, прычым абавязкова адзначаюцца нацыянальна адметныя віды песнятворчасці і народнага тэатра. Вялікіх абагульняючых прац на гэту тэму не з'явілася. Звычайна даследаванні тычацца асобных пытанняў, прыкладам, стану каляндарна-абрадавай, вясельнай, казкавай традыцыі і г. д. Іх цяжка сінхранізаваць з прычыны таго, што на час даследавання канкрэтнага пытання дынаміка фальклорных працэсаў магла быць рознай (нават, скажам, у межах паловы стагоддзя).

У метадалогіі лакальнага і рэгіянальнага ёсць спрэчныя і ўзаемавыключальныя моманты. Што лічыць лакальным і што рэгіянальным? Пры ўсёй відавочнасці адказу на практыцы мы сутыкаемся з дзвюма тэндэнцыямі іх прасторавай рэпрэзентацыі – праз гісторыка-этнаграфічнае і праз гісторыка-адміністрацыйнае. Першая тэндэнцыя характэрна для выданняў ІПК БДУКМ, другая – для фалькларыстаў БДУ і ГДУ імя Ф. Скарыны. Пасля таго, як

В. С. Цітоў вылучыў шэсць буйных гісторыка-этнаграфічных рэгіёнаў (Паазер'е, Панямонне, Цэнтральная Беларусь, Падняпроўе, Усходняе і Заходняе Палессе), задачу іх паглыбленага вывучэння ўзяў на сябе творчы калектыў навуковых супрацоўнікаў ІПК БДУКМ. Яны даследавалі стан жывой народнай традыцыі ў пазначаных рэгіёнах, сістэматызавалі і прааналізавалі сабраныя матэрыялы, выдалі унікальныя кнігі, навуковае значэнне якіх цяжка пераацаніць. У свой час фалькларысты БДУ абралі іншы шлях, калі пачалі выдаваць зборнікі традыцыйнага фальклору той ці іншай вобласці – Брэсцкай, Гомельскай, Мінскай, а ў наш час фалькларысты ГДУ друкуюць фальклорна-этнаграфічныя матэрыялы асобных раёнаў Гомельшчыны – Лоеўскага, Буда-Кашалёўскага, Рэчыцкага і інш., хаця ў планах ёсць збіранне і вывучэнне фальклору Мазырска-Прыпяцкага Палесся, а гэта ўжо іншы ўзровень усведамлення фальклорнай традыцыі ў гістарычным і прасторавым вымярэнні. Відавочная штучнасць падобнага раяніравання фальклору, але нельга не прызнаць таго, што ў пэўным сэнсе навукоўцы мелі рацыю: часам адміністрацыйныя межы не вельмі разыходзяцца з фальклорна-этнаграфічнымі, хоць ніколі не супадаюць з імі дакладна.

Трэба сказаць, што строгае размежаванне агульнанацыянальнага, рэгіянальнага і лакальнага ў фалькларыстыцы адсутнічае. На наш погляд, мэтазгодна лічыць адзінай рэальнасцю лакальнае, бо «рэгіянальнае» і «нацыянальнае» – тыя тэарэтычныя канструкты, якія вы-значаюць дыскурс прасторавага і гістарычнага вывучэння фальклору.

Вывучэнне лёсу фальклору, яго відаў і жанраў грунтуецца на крыніцах і матэрыялах самага рознага роду, але найбольш істотнымі пры ўсведамленні дынамікі гістарычнага функцыяніравання фальклору з'яўляюцца палявыяназіранні і архіўныя фонды. Рэальны стан рэчаў мяняецца не толькі ад эпохі да эпохі, істотна адрозніваецца ступень захаванасці і ўстойлівасці фальклору ў розных гісторыка-этнаграфічных рэгіёнах, нават у іх частках, якія мы прапануем разглядаць як *фальклорна-этнаграфічныя зоны*. Калі ў рэшце рэшт фалькларысты здолеюць вылучыць фальклорна-этнаграфічныя рэгіёны (мяркуем, што іх будзе больш за шэсць), не трэба думаць, што яны будуць цалкам, дакладна складацца з зон. Насамрэч зоны – гэта фальклорна-этнаграфічныя «астравы», якія натуральна, г. зн. гістарычна і геаграфічна, вылучаюцца на фоне нацыянальнага і рэгіянальнага «культурнага ландшафту». Частка зон-«астравоў» настолькі выразная і самадастатковая, што здаўна прысутнічае ў этнічнай культурнай свядомасці як цэласнасць. Такімі адметнымі зонамі для беларусаў з'яўляюцца Піншчына (Пінскае Палессе) – частка Заходняга Палесся, Тураўшчына – частка Цэнтральнага Палесся, магчыма, Нарачанскі край і, як даказвае даследчыца Н. В. Матыліцкая, Случчына, хоць яна і называе гэтую зону мікрарэгіёнам. Даследаванні ў напрамку вылучэння зон амаль не вяліся, таму мы і абмежаваліся відавочнымі прыкладамі.

Другая частка фальклорна-этнаграфічных зон не так кідаецца ў вочы, не атрымала такога шырокага прызнання, як папярэднія, але, здаецца, ёсць падставы для вылучэння Веткаўшчыны, Лагойшчыны. Магчыма, мы здолеем убачыць і даследаваць яшчэ большую колькасць зон, калі такая задача будзе пастаўлена, і тады значэнне тэрміна «лакальная традыцыя» напоўніцца канкрэтным сэнсам,

стане больш відавочным: лакальнае акрэсліцца ад кропкавага да занальнага. І мы не будзем пад абследаваннем рэгіёна разумець збіранне фальклору толькі ў межах папярэдне пазначанай мясцовасці.

Умовай фарміравання фальклорна-этнаграфічных зон з'яўляеццца наяўнасць пэўнай канстанты або дамінанты – этнагенетычнай, гістарычнай, геаграфічнай, дэмаграфічнай, культурнай (фальклорна-этнаграфічнай), лінгвістычнай і г. д. Зона можа мець розныя памеры. Вядомы парадаксальныя з'явы, калі адна вёска складаецца з дзвюх–трох зон. Праз плот ужо іншыя звычаі, песні, гаворка, што назіралася, напрыклад, у в. Моталь Іванаўскага раёна. Стрэшынская зона на Гомельшчыне значна менш за Жлобінскі раён, а Піншчына пераўзыходзіць межы Пінскага раёна. Канстанта Піншчыны – куставая каляндарна-абрадавая парадыгма, канстанта Стрэшынскай зоны – сам Стрэшын, яго геаграфічнае становішча і звязаная з гэтым фактарам гістарычна абумоўленая дынаміка фальклорных працэсаў у зоне. Паселішчы, падобныя Стрэшыну, з'яўляліся бліжэйшым сектарам канала трансляцыі гарадской песеннай культуры ў вёскі, уяўлялі сабой наглядную мадэль суадносін цэнтраімклівых і цэнтрабежных патэнцый фальклору. Стрэшын акумуляваў з'явы гарадской песнятворчасці, тэмпы змянення песеннага рэпертуару тут былі больш павольныя ў параўнанні з горадам, але паскоранымі ў параўнанні з вёскамі. З другога боку, Стрэшын больш запаволена, чым горад, развітваўся з традыцыйнай культурай. Ён быў гістарычным цэнтрам зоны, перакрыжаваннем шляхоў, аднак цэнтр традыцыі знаходзіўся не тут, а якраз на геаграфічнай перыферыі адносна Стрэшына. На прыкладзе Стрэшына і яго ваколіц прасочваюцца трансферныя працэсы, г. зн. формы перанясення ўжо існуючага эмацыянальна-аксіялагічнага стаўлення народа да значнай у іх побыце традыцыйнай песеннай культуры на новыя фальклорныя з'явы – асіміляваныя формы гарадскога фальклору (канты і рамансы). Яскравая рыса стрэшынскай зоны – калядны «цыганскі» рэпертуар.

Адзінства і адметнасць фальклорна-этнаграфічнай зоны вызначаецца кантэкстуальна і шляхам параўнальнага вывучэння сабраных матэрыялаў з матэрыяламі ўжо даследаваных зон. Не заўсёды фальклорна-этнаграфічная зона мае яркую каляндарна-абрадавую парадыгму. У тым выпадку, калі яна ёсць, важна прасачыць лініі яе карэляцыі з іншымі каляндарна-абрадавымі песнямі, каб зразумець тэндэнцыі фарміравання агульнай фальклорнай карціны ў дадзенай лакальнай зоне ў іх сувязі з этнакультурнымі працэсамі. Такім чынам, галоўны *прынцып* вывучэння фальклорна-этнаграфічных зон – *спалучэнне апісальна-аналітычнага метаду з параўнальна-гістарычным*.

Канец мінулага стагоддзя засведчыў пашырэнне праблемнага поля фалькларыстыкі, пэўнае змяненне яе дыскурса, зварот да набыткаў іншых навук, актыўнае выкарыстанне тэрмінаў «сістэма», «структура», «тэкст», «іерархія» і г. д. На парадак дня ўсё часцей выносяцца пытанні сістэмнага і комплекснага вывучэння фальклору. Праўда, шлях ад дэкларацыі намераў да распрацоўкі метадалогіі і рэальнай практыкі падобнага вывучэння амаль не скараціўся. А гэта наводзіць на роздум, ці магчыма сістэмнае і комплекснае вывучэнне лакальнага з наступным ажыццяўленнем абагульняючых сінтэтычных даследаванняў, якія

прадугледжваюць супрацоўніцтва фалькларыстаў розных спецыяльнасцей (філолагаў, музыказнаўцаў, інстру-ментазнаўцаў, харэографаў, тэатразнаўцаў), супрацоўніцтва фалькларыстаў і мастацтвазнаўцаў–спецыялістаў у вобласці народнага дэкаратыўна-прыкладнога мастацтва, а таксама фалькларыстаў са спецыялістамі ў вобласці этнаграфіі, этналінгвістыкі, сацыяльнай псіхалогіі і іншых абласцей ведаў. Так разумее спецыфіку комплекснага вывучэння фальклору як цэнтральнага прадмета даследавання рускі фалькларыст В. Я. Гусеў.

Мне здаецца, што ідэя комплекснага вывучэння фальклору, і лакальнага перш за ўсё, пры ўсёй яе прыцягальнасці – з вобласці фантастыкі. Не трэба займацца самападманам і марыць пра магчымасць ажыццяўлення сінтэтычных даследаванняў – усё роўна на выхадзе мы атрымаем зборнік матэрыялаў фалькларыстаў і прадстаўнікоў іншых навук. Як заўсёды. Бо ёсць супраціўленне матэрыялу, і нікуды ад гэтага не дзецца.

І фальклор цалкам, і кожная яго лакальная частка аж да самага малога твору – канцэптуальна глыбокі і семантычна бязмежны Тэкст, звязаны з папярэдняй і сучаснай культурай тысячамі генетычных, тыпалагічных сэнсавых сувязей. Дык што мы будзем комплексна вывучаць? Я вельмі сумняваюся ў магчымасці комплекснага даследавання лакальнай культурнай традыцыі, але зусім не выключаю комплекснага вывучэння асобных лакальных з'яў. Маштабныя комплексныя даследаванні недасягальныя, як недасягальнае рэальнае ажыццяўленне этычных норм хрысціянства. Можна таксама прыгадаць апарыю Зянона пра Ахілеса і чарапаху. Пакуль вучоныя займаюцца пошукамі супадзення, несупадзення, карэляцыі духоўнага, матэрыяльнага, моўнага і г. д., сітуацыя ўжо змянілася, даследаванне тычыцца мінулага стану традыцыі, а не сучаснасці.

Лакальная традыцыя – гэта ўзаемадачыненні адрозненняў, варыянтаў, версій, «рухомая нерухомасць», якая здольна нараджаць і ўвесь час нараджае несістэмныя і нечаканыя адрозненні, хутчэй дыферэнцыраваная цэласнасць, чым сістэма. Вось чаму я сумняваюся ў сістэмнасці лакальнай фальклорнай традыцыі і, адпаведна, у магчымасці яе сістэмнага вывучэння. Скажам так: калі дапускаецца існаванне фальклорнай сістэмы, то маецца на ўвазе і структура – іерархічна ўпарадкаваны прынцып арганізацыі фальклорных ці фальклорна-этнаграфічных з'яў. Вобраз мадэлі сістэмы – дрэва, а рэальнасці – рызома. Можна, напрыклад, гаварыць пра сістэму фальклорных жанраў, прычым у іх дачыненні да рэчаіснасці, але нельга вызначыць іх іерархію. Што тычыцца лакальнага, лакальнай фальклорна-этнаграфічнай зоны, тым больш лакальна-рэгіянальнага, то ці можна вызначыць іх упарадкавальны сістэмаўтваральны прынцып? Наўрад ці. Сістэмнасць і структурнасць лакальнага – не рэальнасць, а тэарэтычны канструкт, тое, што мы прыўносім у сваё разумение рэальнага, якое не мае таго, што кіруе структурай, арганізуе і ўтрымлівае яе, тым самым надаючы з'яве сістэмнасць. Паверхневая структура нараджаецца з глыбіннай структуры, што вельмі добра бачна на прыкладзе фальклорна-этнаграфічных абрадавых комплексаў, якія сапраўды і сістэмныя, і структурныя. Іх глыбінная структура – рытуальны змест. Напрыклад, унутраная змястоўная структура Купалля – іерагамія Зямлі і Сонца, адсюль яго сістэмнасць пры любой рэдукцыі частак і звёнаў.

Такога кшталту сістэмнасць лакальнай традыцыі (на ўзроўні фальклорна-этнаграфічнай зоны) не ўласціва. Паўстае пытанне: ці магчыма сістэмнае вывучэнне бессістэмнага, таго, што не мае сістэмаўтваральных сувязей, уяўляючы сабой суадносіны няпэўнасцей, бо ні адзін момант у існаванні фальклору не паўтараецца цалкам? Адказ відавочны?

Парадаксальнасць фальклору ў тым, што ён сапраўды сістэмны, але складаецца з няўстойлівых, някіруемых працэсаў і непрадказальных вынікаў на ўзроўні бытавання канкрэтных тэкстаў, г. зн. на ўзроўні лакальнага. Рэальна і супрацьлеглае: які б узровень фальклору мы ні ўзялі, ён будзе складацца з дастаткова ўстойлівых узораў, у тым ліку з узораў лакальнага, якія паддаюцца аб'ектыўнаму вычляненню.

Лакальнае – аснова для гістарычнага вывучэння нацыянальнага фальклору, праз лакальнае дэкларуецца яго адметнасць у сферы фальклорнай культуры славянскіх народаў, бо якія б універсаліі ні ўтрымліваліся ў лакальным, яны непазбежна будуць існаваць у нацыянальнай форме. Разам з тым лакальныя матэрыялы рэальна дапамагаюць рэканструяваць семантычныя звёны і структуры, цалкам або часткова страчаныя на іншых тэрыторыях. Менавіта лакальныя фальклорна-этнаграфічныя зоны – найлепшыя і натуральныя кандэнсатары культурнай інфармацыі. І чым старэйшая зона, тым больш яна інфарматыўная. Адсюль відавочная актуальнасць лакальных даследаванняў, вызначэння фальклорна-этнаграфічных зон, вывучэння лакальна-рэгіянальных парадыгмаў.

Маргарыта Латышкевіч

ПЕРСПЕКТЫВЫ РАЗВІЦЦЯ ПСІХАФАЛЬКЛАРЫСТЫЧНАГА КІРУНКУ

У апошнія некалькі дзесяцігоддзяў усталявалася тэндэнцыя да ўзнікнення новых навук і кірункаў на стыку ранейшых дысцыплін, якія з цягам часу ўжо не поўнасцю адпавядаюць задачам сучаснасці. Нагадаем, што падобным чынам узнікла на пачатку 50-х гадоў XX ст. псіхалінгвістыка, якая на сёння арганічна ўлілася ў сістэму навук.

У роўнай жа ступені адпавядае задачам сучаснасці і псіхафалькларыстычны кірунак у сучаснай фальклярыстыцы. Падобная інтэгратыўная па сутнасці дысцыпліна прадвызначана неабходнасцю асэнсаваць тыя праблемы, для вырашэння якіх традыцыйны падыход падаецца недастатковым. У прыватнасці, пад такой праблемай мы разумеем характарыстыку не толькі саміх тэкстаў фальклору, але асобы-стваральніка і тых шляхоў, па якіх ідзе прадуцыраванне тэкстаў. У сувязі з гэтым найбольш мэтазгодным падаецца пункт гледжання на фальклор як на з'яву менавіта псіхалагічнага характару – гэта значыць з'яву, што не паддаецца аднабаковаму аналізу.

У рэчышчы пануючага ў сучаснай навуцы антрапацэнтрычнага падыходу натуральна было б абвясціць аб'ектам даследавання менавіта чалавека. Толькі аналіз яго псіхікі, творчай інтэнцыі і патэнцыялу дазволіць нам давесці фенаменальны характар фальклору. Заўважым, што даследаванні павінны тычыцца не толькі канкрэтнага індывіда як носьбіта і захавальніка фальклорных традыцый (а таксама – эксперыментатара і наватара), але і так званую *асобу-стваральніка*, абагульнены вобраз, своеасаблівы патэрн творчых маніпуляцый з фальклорам. Спецыфіка асобы-стваральніка можа быць высветлена на аснове аналізу вынікаў распрацаваных тэстаў, скіраваных на высвятленне псіхалагічных і аксіялагічных фактараў успрымання беларускага фальклору. Апошні – непасрэдны прадмет даследавання, крыніца матэрыялу, перадумова і аснова для эксперыментаў.

Асноўныя мэты новай дысцыпліны, на наш погляд, наступныя:

1) апісанне і вывучэнне спецыфікі функцыянавання фальклору як псіхалагічнага феномену (з улікам уздзеяння ўнутраных (псіхалагічных) і знешніх (сацыяльных) фактараў);

2) выяўленне ўласцівасцей і структураванне асобы-стваральніка, апісанне яе эвалюцыі і развіцця (так званая *ядзерная структура асобы*).

Верагодна, падчас далейшай працы з матэрыялам будуць удакладняцца (спецыялізавацца) мэты і задачы даследчыкаў, развівацца тэрміналогія. Звернем увагу на адпаведны для гэтага патэнцыял псіхафалькларыстыкі.

Як можна зразумець з заяўленай назвы, у першую чаргу даследчая праца арыентаваная на выкарыстанне метадалагічных дасягненняў псіхалогіі – ад тэорыі архетыпаў (К. Г. Юнг) да псіхалогіі мастацтва і фантазіі. На аснове здабыткаў папярэднікаў і грунтуецца псіхафалькларыстыка (далей – ПФ).

Канкрэтна нашыя доследы скіраваныя ў першую чаргу на вывучэнне асобы-стваральніка, у прыватнасці яе ядзернай структуры. *Пад ядзернай структурай асобы мы разумеем суадносіны традыцый і наватарства, архаікі і позніх утварэнняў унутры крэатыўнай сферы псіхікі асобы-стваральніка.*

Намі быў распрацаваны невялікі тэст, узор якога надалей дазволіць стварыць сістэму тэстаў для вызначэння структуры псіхікі канкрэтных выканаўцаў на аснове адпаведнасці іх адказаў запрагназаваным рэакцыям.

Задача: падабраць пару па гендэрнай прыкмеце.

Слова	Прагназаваны варыянт	Ілюзорны варыянт
лябёдушка	селязень	лебедзь
баба	дзед	–
царэўна	царэвіч	цар
Мар'я	Іван	Мар'ян
сястрыца	брат	–
ведзьма	вядзьмар	вядзьмак

У тэставае заданне, прапанаванае для выканання, была дададзеная крытычная пара *каліна-явар*, якая генетычна належыць да польскага фальклору. З'яўленне рэакцыі *явар* у гэтым выпадку варта вытлумачыць не столькі прамым уплывам польскай традыцыі, колькі апасродкаваным – праз літаратуру (Я. Купала).

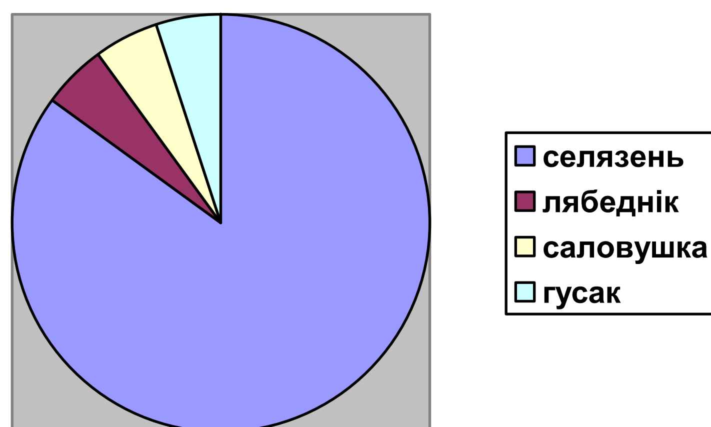
Назоўнікі жаночага роду наўмысна вынесеныя на першае месца (насуперак традыцыі): такім чынам у нас ёсць магчымасць праверыць трываласць сувязей у канкрэтнай пары (шляхам адваротнага ўзнаўлення).

Некаторыя пары (тут, у прыватнасці, пара *баба – дзед*) з'яўляюцца простымі – гэта значыць, верагоднасць з'яўлення прагназаванага варыянта тут блізкая да 100 адсоткаў.

Папярэдне было праведзена эксперыментальнае тэсціраванне, у якім прынялі ўдзел дваццаць чалавек.

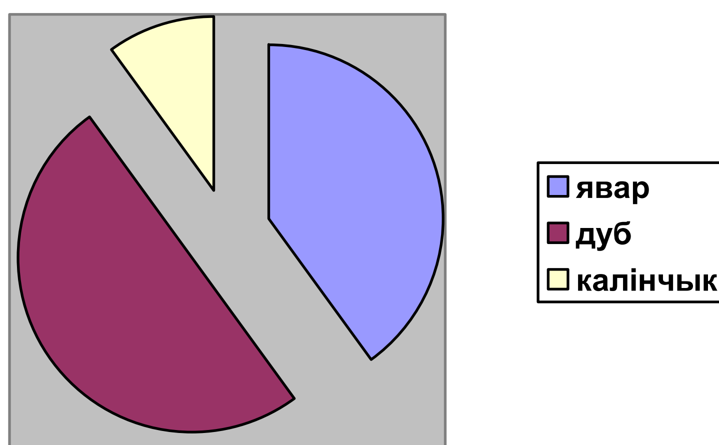
Вынікі згаданага тэсціравання наступныя (акрэслім найбольш знакавыя выпадкі):

1. Размеркаванне варыянтаў у пары *лябёдушка-селязень:*



2. Размеркаванне варыянтаў у пары *баба-дзед* стопрацэнтнае (усе выканаўцы выбралі прагназаваны варыянт).

3. Размеркаванне варыянтаў у пары *явар-каліна*:



Заўважым, аднак, што вынікі гэтага тэсціравання нельга лічыць канчатковымі і вызначальнымі, паколькі неабходна мець болей практычнага матэрыялу.

Безумоўна, у падобных заданнях неабходна ўлічваць узрост і сацыяльны статус выканаўцы, якія не могуць не паўплываць на выбар тых або іншых варыянтаў. Пазней вынікі такіх тэсціраванняў могуць быць выкарыстаны для даследавання параўнаўчага характару, каб выявіць адрозненні паміж найбольш частотнымі рэакцыямі ў розных узроставых і сацыяльных групах выканаўцаў. Зазначым таксама, што прапанаваныя апытальнікі могуць быць дапоўнены і пашыраны.

Такім чынам, перад даследчыкамі пастаноўка новых пытанняў у рэчышчы псіхафальклырыстычнага метаду адкрывае новыя гарызонты даследавання. Відавочна, што дасягненні ў гэтым кірунку могуць мець і практычнае прымяненне ў галінах псіхалогіі, сацыялогіі, паколькі праліваюць святло на розныя аспекты асобы сучаснага чалавека, яго стасункі з нацыянальнай традыцыяй і схільнасць да ўласнай творчасці. Гэта, натуральна, яшчэ раз падкрэслівае мэтазгоднасць распрацоўкі новага кірунку і яго непасрэдную каштоўнасць.

ЛІТАРАТУРА

1. *Красных, В. В.* Этнопсихолингвистика и лингвокультурология / В. В. Красных. – М., 2002.
2. Легенды і паданні / склад. М. Я. Грынблат і А. І. Гурскі; рэд. тома А. С. Фядосік. – Мінск, 2005.
3. *Розет, В. В.* Психология фантазии / В. В. Розет. – Минск, 1997.
4. *Фрейд, З.* Психология бессознательного / З. Фрейд. – М., 1989.

Раздзел 2

КЛАСІЧНАЯ ФАЛЬКЛАРЫСТЫКА

Татьяна Морозова

ПОЭЗИЯ ПЕРИОДОВ КАЛЕНДАРНЫХ ПЕРЕХОДОВ: АСПЕКТЫ ФОЛЬКЛОРИСТИЧЕСКОГО ИССЛЕДОВАНИЯ

В XX веке произведения фольклорного наследия неоднократно становились объектом исследования литературоведов, однако в последнее десятилетие интерес к ним еще более актуализировался, причем приоритет отдается, как правило, наиболее древним жанрам типа заговоров или аграрно-обрядовых песен, что обусловлено общей на сегодняшний день для теоретиков тенденцией обращения к проблемам исторической поэтики. Данная работа не является исключением.

Исходя из идеи возникновения словесного искусства в контексте первобытного ритуала, в неразрывной связи с обрядовым действием, танцем и музыкой, в качестве объекта исследования мы решили выбрать для анализа такие виды календарно-обрядовой поэзии, как масленичные, троицкие, кустовые и русальные песни. Общепризнано, что обрядовая поэзия вообще, и календарно-обрядовая – в частности, в связи со своим ритуально-регламентированным использованием и постоянной востребованностью смогла сохранить в себе особенности древнего мировосприятия и миропонимания, «зашифрованные» на уровне тропов, образов и композиции соответствующих вербальных текстов. Между тем необходимо помнить, что для понимания поэтики архаического периода нужно учитывать фактор устности произведения. Как известно, «возобновленный текст – это всегда только один из вариантов, использованные стилистические и сюжетно-тематические стереотипы с допустимой их модификацией, дополнением, редукцией и заменой» [11, *52*]. Соответственно, можно считать, что «в памяти исполнителя значительно чаще сохраняется не заученный текст, а какая-то доминантная структура, его более или менее подробный контур, который имеет широкие валентные возможности для использования стереотипов» [11, *53*]. Именно эти структуры сохранила под напластованиями позднейших нововведений древняя аграрная поэзия. Между тем данное обстоятельство проявляется в разных ее видах. Например, в текстах колядок, купальских, жатвенных песен, фонд которых определяется необычайно разнообразным составом, выразительно наблюдается трансформация поэтики, активное использование в схемах текстов нововведений на всех уровнях – лексическом, образном, сюжетно-тематическом, что обусловлено влиянием со стороны хри-

стианства. Сосуществование в рамках одного текста древнеязыческого образа Коляды и христианских – Сына Божьего, Девы Марии и Господа (колядки), Купалы и Петрищи (купальские песни), Спарыша и Господа (жатвенные песни) в значительной степени повлияло на словесную парадигму поэтики: она приобрела определенную утонченность тропики, большую стилистическую приукрашенность в сравнении с ее древним состоянием.

На фоне названных видов песенные тексты масленичной и семицко-троицкой обрядностей характеризуются относительной стабильностью поэтики, несмотря на некоторые эволюционные наслоения, что тесно связано с особенностями их состава, который не отличается многочисленностью зафиксированных произведений и тематическим разнообразием. Скорее всего, это обусловлено, с одной стороны, древне-магическим характером масленичных, троицких, кустовых и русальных песен, с другой – их связью с природными переходными периодами. Известно, что магическое слово – слово сакральное, и потому оно не может быть случайным. «Магическую цель, как правило, имел и обряд в целом, и его словесная часть, – утверждает Е. Мелетинский. – Магия слова способствовала его повторению. Одни и те же слова (или магические формулы), их вариации могли быть в ряде случаев обращены к различным духам, тотемам, богам» [11, *44*]. При этом магическая сила аккумулировалась и рассредоточивалась в сакральном пространстве, стимулируя повторение и варьирование словесно-смысловых комплексов по определенному структурному образцу, который не поддавался трансформации, что, в свою очередь, не способствовало обогащению количественного состава (сакральный текст – самодостаточный, он не требует синонимических образований). Во-вторых, масленичные, троицкие, кустовые и русальные песни объединяет единая фундаментальная идея переходности, которая характеризует временно-календарный период празднования соответствующих обрядностей (масленичной и семушно-троицкой). Наличие пороговой ситуации, которая пронизывает основные элементы названных фольклорно-этнографических комплексов, повлияла на особенности семантики, функционального предназначения и поэтики песенных текстов. Так, например, представления об окончании одного сезона (поры года) и наступлении другого имели, как правило, ярко выраженную негативную семантику, которая отождествлялась с небезопасным для человека временем. Соответственно, возникала необходимость нейтрализовать представляемую угрозу единственно доступным древнему человеку способом – исполнением определенного обрядового действия и влиянием сакрального (магического) слова.

Впервые на специфическое место в календаре Масленицы и семушно-троицкой обрядности обратил внимание Е. Аничков в работе «Весенняя обрядовая песня на Западе и у славян» (1903, ч. 1), указывая, что последняя сохранила «у славян и новогреков древнее название Русальной недели» [2, *52*]. Он подчеркнул и ее промежуточность между двумя циклами, проведя параллель восточнославянской Масленицы с Карнавалам у романских народов, немецкой Fastnacht. Однако вопрос, относить ли к весенним песни масленичной и троицкой обрядностей, остался нерешенным. Значительно позднее, в 70-е годы XX века, к проблеме подобия масленичных и троицких обрядов и песен обратилась

исследовательница культуры язычества Н. Велецкая в монографии «Языческая символика славянских архаических ритуалов» (1978). Изучая в основном масленичную обрядность русских, она подчеркнула, что «сёмуха в некоторой степени воспринималась как бы реминисценцией масленицы» [4, *129*], причем особенно важными посчитала аналогии, связанные с «проводами».

И. Крук отмечает, что исследователи белорусского, русского и украинского календаря (Е. Аничков, Е. Романов, П. Бессонов, Е. Карский, В. Пропп, Г. Барташевич, А. Лис, А. Лозко и др.), изучая отдельные обрядовые комплексы, чаще всего придерживались принципа хронологической последовательности [9, *15*]. Все оно обращали внимание на то, что праздничная культура белорусов сохранила древнейшую приуроченность главных праздников и обрядов к солнечному календарю. Как утверждает В. Литвинко, Великдень, Купалье, Деды и Коляды символизируют весенне-осенние равноденствия и летне-зимние солнцевороты [10, *20*]. Основным критерием данного разделения исследователь считает глобальную классификационную оппозицию [**холод – тепло**]. Соглашаясь с правильностью данной трактовки, тем не менее необходимо заметить, что в календаре существует ряд праздников переходного характера, находящихся на пограничье пор года. В связи с этим они могут быть отнесены к следующим переходным периодам на основе модификаций оппозиции [**холод – тепло**]: [**от зимы к весне**] (Масленица, Призывание (Гуканне) весны), [**от весны к лету**] (сёмушно-троицкие «зеленые праздники» Куст, Троица, Русальная неделя), [**от лета к осени**] (спасовские праздники) и [**от осени к зиме**] (пилиповские праздники). Однако среди всех пор года именно весна является носителем будущего благополучия, поскольку ей принадлежит исключительная роль в возрождении природы, жизни. По свидетельству Е. Аничкова, весна – «время переходное, пролетье, главным его признаком является постепенное, длительное оживание природы, и чем ближе к лету, тем более наглядными и важными в хозяйственном плане становились те явления, которые притягивают к себе внимание человека, живущего близко к природе [2, *55 – 56*]. Поэтому неслучайно именно на весенний цикл выпадает такое большое количество праздников и обрядов: Призывание (Гуканне) весны, Великдень, Юрий, сёмушно-троицкие «зеленые праздники» (Куст, Троица, Русальная неделя). Некоторые исследователи (М. Гринблат, А. Лис, В. Сысов, В. Литвинко) в комплекс весеннего цикла включают также и Масленицу. А. Лис подчеркивает убедительность мнения, согласно которому «масленичные праздники в дохристианские времена относились к весеннему циклу, но позднее Великим постом были оттянуты к зимнему сезону [11, *4*; *78*]. Действительно, календарное время празднования Масленичной недели – весна, первые дни марта. Он отмечался как праздник проводов зимы и встречи весны и потому вместе со своей обрядностью стоял на пограничье двух пор года. Данное обстоятельство – временная неопределенность или, другими словами, временная переходность – объединяет масленичные песни с песнями троицкими, кустовыми и русальными, которые вместе с праздниками и обрядами Масленичной и Семицко-троицкой недель исполняются в конце зимы / весны – в начале весны / лета, это значит, находятся на границе двух пор года. В связи с этим необходимо дополнить, что анализируе-

мые переходные календарные периоды (от зимы к весне и от весны к лету) характеризуются как время, небезопасное для природы и человека. Так, некоторые современные исследователи (А. Байбурин, Е. Райкова) по отношению к календарному празднованию Масленицы утверждают, что этот период «отрицательно влиял на биоритмы всего живого», «являлся той экстремальной ситуацией, которая представляет собой пограничье, момент хаоса, бесструктурности и дезорганизации» [14, *259*]. Если учесть, что по времени проведения Масленица у славян совпадала с концом Старого года (Е. Аничков, П. Бессонов, А. Байбурин, Е. Райкова), то станет понятно, почему его определяют как специфический результат. По отношению к периоду конца весны – начала лета Е. Аничков отметил, что моменты цветения ржаных полей повсеместно у древних народов считались небезопасными. «Множество предостережений, целый ряд оберегающих очищений был необходим, чтобы с цветением не случилось никакой беды» [2, *304*]. Между тем заметим, что в представлениях восточных славян подобная однозначная семантика деструктивности не проявилась. Достаточно вспомнить существование у белорусов и русских таких слов, как предвесне и пролетье, которые указывают не на резкий, контрастный переход от одной поры года к другой, а на их перетекание, связь, объединение признаков пор года. Данный аспект указывает на специфику выделенных календарных периодов «от зимы к весне» и «от весны к лету».

Понятие переходного периода в фольклористике использовалось, с одной стороны, в связи с обрядами инициации, родинной, свадебной и похоронной обрядностями; с другой стороны – с обрядами и праздниками календарного года. Так, А. ван Геннеп, основатель концепции «rites of passage», относит к переходным периодам обряды, которые сопровождают всякую перемену места, состояния, социального положения, возраста и т. д. [17, *9*].

В 90-е годы XX века русская исследовательница Т. Агапкина, анализируя концепты движения в обрядовой мифологии восточных славян, в частности, моменты изгнания и уничтожения, рассматривала начало весеннего календарного цикла в контексте переходного периода. Она указала, что его квинтэссенцией является наступление весны и новолетья, воссоздание мира и времени каждый год [1, *213*].

В отношении белорусской традиционной культуры названную концепцию использовала И. Казакова, обратив внимание на идею универсального вселенского представления – через смерть к новому возрождению. Как видим, данный термин может быть приложен к календарным обрядам Масленичной недели и «зеленых праздников», которые по временному признаку находятся на пограничье двух пор года. Переломность момента, переходность, промежуточность – а следовательно, и неоднозначность – заключены даже на лексическом уровне в самих названиях праздничных недель: Масленичной – Кривая, Пустая, Прощальная (Крывы, Пусты, Развітальны тыдзень) [3, *54*] и Русальная – Граная (по-белорусски – *Граны* тыдзень, находящийся на границе, производное от «грань» [16, *106*], хотя существует и другое мнение – происхождение слова от *играть, гули*), Проводная [3, *86*]. Это подтверждает проведенный нами анализ обрядностей Масленичной недели и «зеленых праздников», который выявил их

функциональную и семантическую связанность, характеризующуюся наличием пяти типологических признаков:

1. календарное время празднования и связанные с ними функции «проводов (…)» и «перехода от (…) к (…)»;
2. продолжительность празднования – неделя;
3. аграрный характер, брачно-любовные мотивы обрядов и связанная с ними идея продолжения рода;
4. семантика соломенного чучела-куклы;
5. общая атмосфера праздничности и веселого настроения.

Кроме того, идея переходности присутствует не только во всех пяти выделенных признаках названных комплексов, но и в песнях – на структурном уровне.

Принимая во внимание все вышесказанное, считаем целесообразным далее дифференцировать масленичные, троицкие, кустовые и русальные песни как тексты периодов календарных переходов. Уточнение понятия переходного периода необходимо как для частной конкретизации по отношению к конкретному материалу, так и для удобства проведения дальнейшего исследования (возможно использование аббревиатуры ПКП).

Следует отметить, что выделенные типологические признаки – не просто совокупность аналогий; они образуют систему закономерных соответствий, которые, согласно теории Б. Путилова, обусловлены такими факторами, как связь с традиционным народным бытом, с представлениями о мире, внутренней преемственностью развития фольклора и его элементов в целом [13, *13*]. Поэтому и обряды масленичной и семушно-троицкой обрядностей со свойственными им устойчивыми структурами обуславливают не только собственно ритуальную специфику связанных с ними песен, аспекты их содержания и строения, моменты исполнения, но и структуру, характер действительности, которая в них изображается, набор мотивов, систему характеристик и признаков. Так, например, среди обрядовых действий Масленичной недели особенно выделяется обряд «Проводов Масленицы», который семантически и функционально соотносится с обрядом «Проводы русалки». Функции названных обрядов соответствуют формулам «проводы зимы/весны» и «переход от зимы/весны к весне/лету». Семантика проводов в обоих случаях одинаковая: сожжение (закапывание) антропоморфного изображения холода – куклы Масленицы и соломенного чучела Русалки символизирует их временную смерть во имя возрождения природы (Масленица) и обеспечения хорошего урожая (Русалка), что соответствует мифологическому закону: через смерть – к новому рождению. Таким образом, сожжение Масленицы и Русалки как заключительные моменты переходного периода воплощало идею победы жизнеутверждающих сил.

Интересно, что «Проводы Масленицы» в записях собирателей отмечалась как кульминация всего праздника, причем сожжение фиксировалось без песенного сопровождения. Между тем существует текст песни в сборнике «Белорусских народных песен» П. Шейна (1874), где указывается на этот же момент и семантику «закапывания». Исходя из его содержания, можно допустить, что обряд имел как минимум два звена: подготовка к «проводам» («*Сырам гору*

ўкладалі, / Маслам зверху палівалі, / Штоб нашы горушкі былі крутыя, / Наша ж Масленіца з гор катліва» [15, № 125]) и констатация факта «проводов» (*«А мы Масленіцу пракацілі, / У пясок яе закапалі, / Ды на лета яе прыбралі»* [15, № 125]), после чего говорили, что ***провели*** Масленицу.

Несмотря на инвариантное пятизвенное строение обряда «Проводы Русалки» (в вариантах их количество меняется от 2–3 до 5), песнями сопровождаются только три звена: вождение хороводов вокруг Русалки [7, *128-129*], собственно проводы в рожь (*«Правяду русалку ў ядраное жыта»* [5, *220, 222*]), разрывание одеяния Русалки *«Завілі вяночак»* [7, *129*]). Основное внимание направлено на непосредственный момент проводов, что зафиксировано даже лексически (*проведу*), а также на констатацию завершения обряда (сравним: в кустовых песнях – «прывялі», в троицких – *«З табой куміліся, не браніліся»*) [5, № 224]). И это закономерно. Именно на вербальном уровне закреплялись временная и акциональная стороны обрядов «проводов», относящихся к периодам календарных переходов, а структурное разделение масленичных и русальных песен на две части выразительно соответствует «шагам» названных обрядов и их семантике [8].

В случае с «Вождением Куста» обряд состоит из двух звеньев: подготовка к обряду (*«Ой, мы ж былі ў харошаму й бору, І звілі куста ж із зялёнага клёну»* [5, № 260]) и само вождение (*«Прывялі куста зеляненькага клёна»* [5, № 262], *«Да чэраз сяло Багданаўскае / Шло войска ўсё ж дзявоцкае»* [5, № 25]), которые сопровождаются соответствующими песнями.

Троицкие обряды «Кумления» в качестве основных компонентов включают три звена: завивание верхов двух березок (подготовка обряда, например, *«Пойдзем, дзевачкі, / Мы ў гай гуляць, / Вянкі завіваць»* [15, *135*]), прохождение парами под этими «воротами» и обмен поцелуями (*«Мы пакумімся, пагалубімся, / Ах, да люлі, люлі, пагалубімся: / Ты мне кума, а я табе кумка, / Ах, люлі, люлі, а я табе кумка»* [5, № 224]). В некоторых вариантах последним звеном обряда «Кумления» являлось гадание на венках, которые бросали в реку (*«Да вы кумушкі, вы галубушкі, / Падружанькі мае, / Кумецеся, да любецеся / Да любеце й мяне … / Як будзеце вяночкі віць, / Савеце і мне, / Як будзеце у рэчку пускаць, / Пусціце і мой»* [5, № 229]).

Таким образом, можно сказать, что масленичные, троицкие, кустовые и русальные песни, благодаря своей относительно стабильной поэтике, могут быть использованы в качестве фактического материала, «диахронный» срез которого позволит проанализировать особенности генезиса и особенностей становления системы поэтики (их словесной парадигмы, образного строя и композиции).

ЛИТЕРАТУРА

1. *Агапкина, Т. А.* Концепт движения в обрядовой мифологии славян (на материале весеннего календарного цикла) / Т. А. Агапкина // Концепт движения в языке и культуре. – М., 1996.

2. *Аничков, Е. В.* Весенняя обрядовая песня на Западе и у славян / Е. В. Аничков // Сборник ОРЯС ИАН. Т. 74. № 2. 1903. Ч. 1.

3. Беларускі народны каляндар / уклад. А. Лозка. – Мінск, 1993.
4. *Велецкая, Н. Н.* Языческая символика славянских архаических ритуалов / Н. Н. Велецкая. – М., 1978.
5. Веснавыя песні / склад.: Г.А.Барташэвіч. – Мінск, 1979.
6. *Івахненка, Т.* «Ах, мая русалачка, летні ты цвяточак …». Абрад «Провады русалкі» ў сучасным выяўленні / Т. Івахненка // Роднае слова. 1995. № 5. С. 123 – 130.
7. *Івахненка, Т. А.* Тыпалогія беларускіх абрадавых песень перыяду каляндарных пераходаў / Т. А. Івахненка // Мова – Літаратура – Культура: Матэрыялы міжнар навук. канфер., Мінск, 22-23 верасня 1998 г. / Беларускі дзярж. універсітэт. У 2-х ч. Ч. 2. – Мінск, 1999.
8. *Крук, Я.* Сімволіка беларускай народнай культуры / Я. Крук.– Мінск, 2000.
9. *Ліцьвінка, В.* Святы і абрады беларусаў / В. Д. Ліцьвінка. – Мінск, 1998.
10. *Ліс, А. С.* Вясна / А. С. Ліс // Земляробчы каляндар (Абрады і звычаі). – Мінск, 1990.
11. *Мелетинский, Е. М.* Статус слова и понятие жанра в фольклоре / Е. М. Мелетинский, С. Ю. Неклюдов, С. Е. Новик // Историческая поэтика. Литературные эпохи и типы художественного сознания. – М., 1994.
12. *Путилов, Б. Н.* Методология сравнительно-исторического изучения фольклора / Б. Н. Путилов. – Л., 1976.
13. *Райкова, А. М.* Масленіца ў сістэме каляндарнай абраднасці / А. М. Райкова // Славянскія культуры: гістарычны вопыт і сучасныя праблемы / Зб. арт. / Рэдкал.: Марцэлеў С. В. (гал. рэд.) [і інш.]. – Мінск, 1996.
14. *Сысоў, У. М.* З крыніц спрадвечных / У. М. Сысоў.– Мінск, 1997.
15. *Шейн, П.В.* Белорусские народные песни / П. В. Шейн. –СПб., 1874.
16. Этымалагічны слоўнік беларускай мовы. Т.3. Г-І. – Мінск, 1985.
17. *Gennep, A. van*. The Rites of Passage / A. Gennep. – L., 1961.

Римма Ковалева

ИНТЕГРАТИВНЫЕ ПРОЦЕССЫ В ФОЛЬКЛОРЕ

Парадокс фольклорных текстов состоит в успешном соединении, казалось бы, несоединимого – статики и динамики. С одной стороны, они традиционны до неподвижности, эстетически завершены до каноничности, с другой – не имеют твердых границ, подвижны, изменчивы, текучи. По словам Ю.М. Лотмана, «система с канонизированным выражением и столь же стандартизированным содержанием должна была бы быть полностью избыточной. За счет чего создается непредсказуемость этих текстов, при условии того, что значимо выполнение правил на всех уровнях, – неясно» [4, *425]*. Он предположил, что дело в автокоммуникации, когда в роли адресанта/адресата, отправителя/получателя выступает, условно говоря, одно лицо – «национальный организм или же человечество в целом». Тогда корреляция вводимой информации с предшествующей дает на выходе «значительный прирост информации, приблизительно определяемой понятиями «открытие», «вдохновение» [4, *425 – 426*].

Тезис ученого находит подтверждение в фольклорных материалах, где стабильные структуры расширяют семантику благодаря проекции социально-психологических переменных. Например, мифологическая структура человек – птица становится основой тропа птица – символ человека, но в любовных песнях выбор конкретного образа зависит от психотипа парня: в одинаковой ситуации по-разному поведут себя «соловей», сконцентрированный на своих душевных переживаниях, «орел», которому свойствен мужской эгоизм, и «сокол» – тип душевно щедрого, открытого, ответственного за свои слова и поступки человека. Процесс взаимодействия фольклора с внешней информационной средой, представленной природными, культурными, психологическими феноменами, можно определить как интегративный. Выявление сетки интегрантов зависит от контекста и предполагает выход за границы отдельного факта, текста, явления. Существенным моментом интегративных процессов воздействия на фольклор внешней по отношению к его текстам информационной среды является формирование, наполнение, движение эстетического объекта, т. е. художественного мира произведений. Интегративные процессы, таким образом, представляют собой адаптивный механизм, обеспечивающий жизнеспособность фольклора в новых условиях, опосредованных фольклорным сознанием.

Языковая интеграция. Фольклор не переходит в реликт благодаря языковой адаптации. Наши современники испытывают затруднения при чтении старобелорусских текстов, но сколь бы древними ни были фольклорные жанры, потомки всегда имеют дело с более или менее понятными по языковому оформлению произведениями. Секрет прост: в своих дальнейших судьбах фольклор сливается с движением местных говоров, хотя и транспортирует ряд окаменелых слов и образов, значения которых не в силах объяснить сами исполнители. Но не все так безнадежно. Например, нам удалось выяснить значение слова «чындокора» (орнаментальное украшение на кожухе) в колядной песне, посвященной хозяину, – хотя уже в начале XIX в. оно вызывало удивление у собирателей.

Языковая интеграция сопровождается сохранением мифологических структур, которые просто обновляют свое выражение при сохранении семантики. Например, общеизвестна связь глаголов свататься и охотиться (*паехаць на ловы*, *куну сачыць*), свататься и косить траву (*хто выкасіць, той выпрасіць дзяўчыну ад бацькоў*).

Мифологическая интеграция. Говоря об условиях взаимодействия между разнородными элементами, Ю. Лотман ограничился двумя побудительными причинами, вызывающими «интерес к какой-либо вещи или идее и желание ее приобрести или освоить… Первое можно определить как «поиски своего», второе – как «поиски чужого» [4, *604*]. Таким «чужим» был для фольклора миф. По большей части аморфный, для своего «овеществления» он нуждался в материале – среди прочих им становится фольклорное слово, что потом позволило Е. Мелетинскому считать миф древнейшей частью словесного фольклорного наследия и настаивать на его повествовательном характере.

В синкретическую эпоху интеграция мифа в фольклор сопровождалась сохранением тождественности формы и содержания. Фольклорный образ яв-

лялся не условным репрезентантом мифологического, а своего рода его содержанием. Когда в белорусских обрядовых песнях присутствуют образы Коляды, Купалы, Куста, Спорыша, то они не просто имена или символы, а именно воплощения: Коляда – времени, Купала – гармонии мужского и женского, Куст – рода, Спорыш – урожая.

Языческие боги столь же полиморфны, как прежде были полиморфными тотемы. Песенный образ «гарэла Купала» тождествен мифологеме священного брака солнца и земли, шесту с колесом (или снопом соломы) в центре купальского костра, самому костру, зажженному на корню дереву, прыгающим через костер парам и т. д. Образный параллелизм хороводных и свадебных песен, когда в первой части говорилось о селезне и лебедушке, бобре и кунице, солнце и месяце, а во второй о парне и девушке, первоначально не содержал никакой символики. Обе части параллелизма апеллировали к третьей – мифологеме прецедентного первобрака, причем вторая часть (человеческая) была его обрядовой визуализацией, а первая – образной морфологией. Многие теперешние символы и метафоры были вовсе не тропами, какими они стали позже, а реальностью мифологического мира. Богатством изобразительно-выразительных средств и приемов фольклор всецело обязан интеграции в него мифа. На базе инкорпорированного в фольклор мифа происходило также формирование матриц смыслообразования, связанных, к примеру, с числами, триадой жизнь – смерть – новое рождение (песенная магия переходных обрядов – календарных и семейных), визуальными фигурами (круг, крест).

Мифо-историческая интеграция. Даже этническая история могла интегрироваться в фольклор исключительно на крыльях мифа. Историческая тема заселения территории Беларуси славянскими племенами неизбежно воплощалось в легендарной форме с использованием мифологических мотивов («Адкуль пайшлі беларусы», «Палешукі і палевікі», «Векавечная мяжа» и под.). К. Леви-Стросс, как и некоторые его предшественники, считал миф феноменом языка, единицу мифа мифему полагал его более высоким уровнем, чем фонема, морфема, семантема, и рассматривал на уровне предложения. Не трудно заметить, что мифема первоначал обеспечивает концепцию этиологических легенд о природных явлениях, что неудивительно, но также легенд с исторической тематикой. Князь Бай с сыновьями из легенды «Адкуль пайшлі беларусы» – фольклорная модификация мифологии божественного предка. Казалось бы, тема «аборигены края» вполне историческая, но решается она также в мифологическом ключе. Белорусские «асілкі», «волаты» предстают в гиперболизированном оформлении, как, например, и первые дети богов – гиганты и титаны – в греческой мифологии. Загадочен образ жизни аборигенов и последующее исчезновение (ср. в русском фольклоре: «чудь в землю ушла») [3, *76 – 81; 43 – 46*].

Христианская интеграция. Д. Лихачев имел все основания утверждать, что христианство – первая область духовной жизни, которая не могла обслуживаться фольклором. Для самого традиционного фольклора оно стало своеобразным чужим/своим, поскольку «квасной» патриотизм язычникам был не свойствен. Историкам и этнографам хорошо известны факты заимствования чужих богов, а так как белорусская мифология, особенно высшая, находилась в заро-

дышевом состоянии, то интеграция христианских сюжетов, мотивов, образов получила большой размах. Особенно важную роль в возбуждении народной фантазии сыграло знакомство с христианским календарем. Календарная тема с эпическим размахом решается в волочебных песнях, использующих тем не менее известный со времен палеолита присоединительный тип связи. Очевидно, что новые христианские персонажи включаются в текст не вместо старых, а совершенно самостоятельно или наравне с персонификациями языческих праздников, кстати, довольно малочисленных. В календарно-обрядовую поэзию интегрируется ряд христианских по истокам мотивов, включающихся в старые структуры: мосты для Бога, святых и праздников; христианские гости и помощники крестьянина; явление небесного храма, нерукотворной церкви и др. Обычно исследователей интересовал вопрос условий, при которых влияние текста на текст делается возможным, тогда как интереснее, по мнению Ю. Лотмана, другой: «почему и в каких условиях в определенных культурных ситуациях чужой текст *делается необходимым*», т. е. нужным для творческого развития как бы «моего» сознания [4, *605*]. История фольклора подтверждает продуктивность диалога двух культур – языческой и христианской – для творческого развития обеих.

Внутривариантная интеграция. Можно сказать, что импровизационная интеграция внешних по отношению к конкретному тексту элементов в художественную ткань произведения носит тотальный характер. Данный процесс, как правило, происходит на интуитивно-художественном уровне мышления исполнителей и в рамках вариантов одного текста. Результаты бывают троякого рода: нулевые, отрицательные и положительные, сопровождающиеся сдвигом в художественной структуре произведения, появлением новых формул, содержательных нюансов и т. д.

Учитывая традиционность фольклора и замкнутость его эстетической системы, можно было бы посчитать, что он весь состоит из общих мест, формул и цитат, которые тасуются и перетасовываются, как колода карт. В определенном смысле так оно и есть, что неудивительно. Удивительно другое – непредсказуемость результата интеграции. При ограниченных возможностях и повторяемости целых блоков текста фольклор способен создавать новое. Например, в условиях близких вариантов родильных песен создаются совершенно разные характеры. Сравним:

Парадзіха ў палозе ляжыць,
А захацела яна віннага соку...
– А пазавіце майго мілага з току,
Ці не дастанець мне віннага соку? [5, *64*].

Хто ж у нас у палозе ляжыць?
Пёкалка наша да ў палозе ляжыць.
Да зажадала вішнёвага соку:
– Сышчыце майго Хведарка з току,
Няхай дабудзе вішнёвага соку [5, *65*].

Как видим, здесь представлены два типа характера: мягкий, нерешительный в первом случае и настойчивый, уверенный в своем праве на внимание во втором. Речь не о том, что в пределах деревни или села будут присутствовать песни с версиями характеров, а во внутренних возможностях фольклора, чуть изменив рисунок текста, кардинально изменить его информативную насыщенность или сообщить новые нюансы. В отличие от литературы вопрос о первичных и вторичных текстах в фольклоре не всегда корректен. Более уместно в отношении фольклора бартовское понимание интертекстуальности, которая не сводится к проблеме источников и влияний: «она представляет собой общее поле анонимных формул, происхождение которых редко можно обнаружить, бессознательных или автоматических цитат, даваемых без кавычек» (цит. по [2, *103*]).

Межтекстовая и межсюжетная интеграция. Этот вид интегративного процесса связан с контаминацией, когда творчески или механически соединяются в целое два и более текстов, их частей, сюжетов, причём последующий как бы интегрируется в предыдущий на правах его органичной части, в эпических жанрах – через соединительный мотив-обоснование, в лирических – через развитие последнего образа, и тогда получается цепочная связь картин. В случае механической контаминации имеет место нулевая интеграция.

Лучше всего изучена сказочная контаминация, что нашло отражение в показателях их сюжетов, в комментариях к текстам. Например, в белорусском фольклоре есть три самостоятельных сюжета: СУС 706 («Бязрукая сястра», «Сястра-бязручка»), СУС 707 – чудесные дети («Гвідон Саміхлёнавіч», «Дуб Дарахвей», «Іван Іванавіч – царэвіч», «Цудоўныя хлопчыкі» и др.), СУС 709 («Зачараваная дзяўчына»). Они контаминируются следующим образом: СУС 706+707 («Пра бязручку»), СУС 709+706, причем последняя контаминация есть в фольклоре разных народов. Где она произошла впервые, сказать невозможно, но ее распространенность – свидетельство творческой интеграции сюжета 706 в сюжет 709.

Межжанровая интеграция. Интеграция произведений одного жанра в произведения своего или другого – своеобразная, но далеко не исключительная форма взаимодействия жанров, когда четко осознаются функции и границы включенного материала. Так, в белорусском фольклоре встречается включение в сказку другой сказки с целью разрешить спор между персонажами («Казачнік і песельнік») [6, *203–217*]. На рифмованную речь переходят животные – сучка в сказке «Пра Малгоську ў Аўдоську» [7, *229*], стихотворными речами обмениваются девушка и медведь в сказке «Дзедава дачка і бабіна дачка» [7, *233*], магическую песню с цель разбудить петухов и отвязаться таким образом от черта поет девушка в сказке «Падчарка і чорт» [7, *243*] и т. д. Интеграция жанровых черт сказки в легенду дает, по мнению ученых, синтетический жанр – к примеру, легендарную сказку о Марко Богатом [7, *381–386*]. Особую группу балладных песен составляют баллады с загадками, где девушка-семилетка, давая правильные ответы, спасает свою жизнь, возвращает коней, получает суженого. Небылица может предварять сказку, включаться в нее и завершать.

Интеграция произведений одного жанра или их части в другую жанровую *форму* – особый путь развития фольклора, освоения нового материала. Так,

апокрифическая легенда о святом Георгии передается в форме псальмы, духовного стиха, баллады, русские былины предстают в форме богатырской сказки в белорусском фольклоре.

Этнографическая интеграция. Наиболее универсальными, всеобъемлющими являются этнографические связи фольклора. В направлении их изучения сделано достаточно: рассматривались как общие вопросы, к примеру, типология связей, так и бесконечное множество частных [см. 6]. На наш взгляд, выделение особого направления, связанного с исследованием интеграции этнографического материала в фольклорный текст, перспективно во многих отношениях – прежде всего в плане изучения закономерностей семантизации и эстетизации реалий действительности, их отбора и художественной перекодировки. Этнофольклористическое рассмотрение интегративных процессов предполагает не просто констатацию того, что интегрируется, а ответы на вопросы, почему именно так произошло и как связано с концепцией фольклорного явления. Например, характерные для колядного обряда дары животного происхождения совершенно не свойственны кустовой и купальской обрядности. Очевидно, что песенные мотивы требования даров с их перечислением являются конденсаторами ритуальной «памяти», своеобразным гастрономическим кодом функции и сущности обрядности, статуса обрядовых фигур и участников обхода дворов, поэтому обычного этнографического комментария к песням и обряду явно недостаточно.

Следует заметить, что интегративные процессы не поддаются прямому наблюдению. Как и когда литературное внедрилось в фольклорное, деревенское в городское, драматическое в элегическое, духовное в телесное, смешное в серьёзное (разумеется, на уровне поэтики) – об этом мы можем судить только приблизительно. Зафиксировать первотектон интеграции нереально, но вполне реально судить о процессе по результату – сетке интегрантов в конкретных текстах.

Формируя национальный фольклор, белорусы обретали ощущение идентичности. Интегративные процессы были выражением бессознательного понимания собственного «я», благодаря чему мы можем заглянуть в душу своих предков.

В своей книге «Теория фольклора» В. Аникин вынужденно констатировал, что «общие закономерности развития самих фольклорных традиций, как правило, еще не установлены» [1, *69*]. Полагаем, что изучение интегративных процессов в чем-то помогло бы прояснить картину. Интегративность – имманентное свойство самого фольклора, его способность к диалогу с окружающей средой. При варьировании, как верно заметил В.П. Аникин, даже «малозначимая деталь может стать существенной частью того нового целого, которое возникает» [1, *66*]. Интегративность – функция фольклора, который существует не изолированно, а будучи включенным в быт, локально-региональную и национальную традиции духовной культуры. Вот почему разработка типологии интегративных процессов имеет важное теоретическое значение, позволяет выявить системные основания народной культуры в ее связи с реальностью и ментальностью.

ЛИТЕРАТУРА

1. *Аникин, В. П.* Теория фольклора. Курс лекций / В. П. Аникин. – М., 2004. .
2. *Ильин, И. П.* Постмодернизм. Словарь терминов / И. П. Ильин. – М., 2001.
3. Легенды і паданні / склад. М. Я. Грынблат і А. І. Гурскі. – Мінск, 2005.
4. *Лотман, Ю. М.* Семиосфера / Ю. М. Лотман. – СПБ, 2001.
5. Радзінная паэзія / уклад. М. Я. Грынблата. – Мінск, 1971.
6. Фольклор и этнография. Связи фольклора с древними представлениями и обрядами / отв. ред. Б. Н. Путилов. – Л., 1977.
7. Чарадзейныя казкі. У 2 ч. Ч. 2 / склад. К. П. Кабашнікаў, Г. А. Барташэвіч. – Мінск, 2003.

Таццяна Лук’янава

КАРЦІНА СВЕТУ Ў НЯКАЗКАВЫХ ЖАНРАХ БЕЛАРУСКАЙ ФАЛЬКЛОРНАЙ ПРОЗЫ

Фальклор з’яўляецца асноўнай, а часам адзінай крыніцай звестак пра народнае бачанне свету. У фальклорных творах яна прадстаўлена ў выглядзе пэўнай карціны. Вылучэнне фальклорнай карціны свету ў асобную разнавіднасць мастацкай карціны свету правамернае. Фальклор – адметны від мастацтва, які па-свойму бачыць рэчаіснасць і мадэліруе свой мастацкі свет. Пры гэтым асаблівасці жанравага мыслення, жанравы «пункт погляду» на свет настолькі спецыфічныя, што гэта прыводзіць да ўтварэння адметнай карціны свету ў кожным жанры. Жанравая карціна свету выступае своеасаблівым вынікам «працы» жанравага мыслення носьбітаў вусна-паэтычнай традыцыі.

Карціна свету ў якасці сінтэтычнага панарамнага ўяўлення аб канкрэтнай рэальнасці не заўсёды артыкулюецца (а часцей за ўсё ўвогуле не рэфлектуецца) сваімі носьбітамі, бо ўзыходзіць да глыбінных слаёў псіхікі і рэканструіруецца звычайна толькі даследчым шляхам, дзякуючы супастаўленню з іншымі карцінамі свету. Фальклорная карціна свету не толькі нідзе не аформлена, яна ўвогуле не ўсведамляецца носьбітамі і змяшчаецца ў агульных установках і ўяўленнях аб свеце, паяднаных з эмоцыямі, якія пранізваюць фальклорныя творы. Узнавіць фальклорную карціну свету можна на аснове аналізу мастацкага свету вусна-паэтычных твораў. Мастацкіх светаў шмат. Па сутнасці, кожны фальклорны твор – гэта адметны мастацкі свет, які мае сваю структуру, свае законы і сваіх «жыхароў». Тым не менш можна казаць як пра мастацкі свет асобнага твора, так і пэўнага жанру і ўвогуле фальклору як віда мастацтва. Можна разглядаць мастацкі свет і як агульнатыпалагічную з’яву. Калі мастацкі свет «жыве» як наглядны, вобразна-эмацыянальны свет, як свайго роду мастацкая рэальнасць, то мастацкая карціна свету – гэта толькі схема, якая прадстаўляе пэўнае бачанне рэчаіснасці. У адрозненне ад мастацкага свету, які існуе толькі ў канкрэтных мастацкіх творах, мастацкая карціна свету існуе «праз творы»,

яна выбудоўваецца на іх аснове. Мастацкі свет, такім чынам, выступае своеасаблівым сродкам выяўлення карціны свету.

Фальклорная карціна свету, бясспрэчна, спрыяе фарміраванню і ўскладненню агульнанацыянальнай карціны свету – пэўнай велізарнай культурнай суперструктуры, у якой адлюстравана ўся цэласнасць нацыянальнага жыцця, выяўляецца асноўны фонд нацыянальных каштоўнасцей, арыенціраў, сімвалаў, архетыпаў, якая суправаджае кожнага члена дадзенага калектыву ад нараджэння да смерці і вызначае яго сацыяльныя паводзіны. Яна выступае, па сцверджанню навукоўцаў, своеасаблівым «ядром культуры». Фальклорная карціна свету істотна дапаўняе і ўзбагачае агульнанацыянальную, мадэліруючы разнастайныя часткі жыцця, узаемаадносіны людзей паміж сабой і з прыродай, іх пачуцці і думкі. Апошнія даследаванні ў галіне сацыялогіі і мастацтвазнаўства пераканаўча паказалі, што яркія вобразы мастацтва ўплываюць і на індывідуальную, і на агульнакультурную карціну свету як апасродкавана, так і непасрэдна. Няма сумнення, што фальклорныя вобразы з'яўляюцца аднымі з вызначальных у нацыянальнай карціне свету беларускага народа. Ускладненне нацыянальнай карціны свету цягне за сабой узбагачэнне адносін пэўнага калектыву з рэальнасцю і, адпаведна, яго здольнасць да больш эфектыўнай жыццядзейнасці.

Фальклорная карціна свету дабудоўваецца сваімі носьбітамі на працягу ўсяго перыяду яе існавання і змяняецца імі вельмі павольна. Змены ў фальклорнай карціне свету абумоўлены зменамі ў фальклорнай свядомасці, залежнай у сваю чаргу ад працэсу гістарычнай эвалюцыі агульнанацыянальнай ментальнасці і агульнакультурнай карціны свету, якія старанна ахоўваюцца грамадствам ад рэзкіх змен дзякуючы іх жыццеафармляльнай функцыі. Такім чынам, фальклорная карціна свету адыгрывае ў прасторы нацыянальнай культуры вельмі важную ролю. З аднаго боку, яна адлюстроўвае і захоўвае найбольш значныя рысы агульнанацыянальнай карціны свету, а з другога – актыўна ўздзейнічае на яе, г. зн. прымае ўдзел у яе фарміраванні і змяненні, а праз яе – і ў развіцці культуры ўсяго народа.

Культурная інфармацыя, якую нясе фальклор, сканцэнтравана ў комплекс пэўных ідэй і ўяўленняў носьбітаў фальклору аб сабе і свеце. Увесь фальклор прасякнуты традыцыйнымі ўяўленнямі. Да ліку фундаментальных ідэй Б. М. Пуцілаў адносіць: 1) паняцці пра паходжанне, прыроду і рэгуляцыю Сусвету і ўсіх яго праяў; 2) уяўленні пра свет звышнатуральнага ці боскіх сіл і адносіны паміж ім і чалавекам; 3) паняцці пра мудрасць, натуральную і звышнатуральную, яе крыніцах, дасягненні і ўжыванні; 4) паняцці пра геройства (або сілу), прыгажосць, каштоўнасць і правільнасць у сацыяльных з'явах і грамадскіх сувязях, а таксама пра супрацьлеглыя якасці [9, *15*]. Гэтыя і некаторыя іншыя ўяўленні, прайшоўшы праз жанравую трансфармацыю, фарміруюць фальклорную карціну свету. Акрамя таго, фальклорная карціна свету не толькі адлюстроўвае нейкія ўяўленні, яна нясе на сабе адбітак народных ідэалаў і пэўную ацэнку рэчаіснасці, яна эмацыянальна афарбаваная.

Спецыфіка фальклору як творчасці калектыўнай не прывязвае яго да творчага суб'екта-індывіда. Гэта значыць, што мастацкі свет любога твора не

з’яўляецца плёнам індывідуальнай творчасці, а нясе на сабе пячатку калектыўнай свядомасці. Тым больш фальклорная карціна свету. Яна – мастацкае ўвасабленне ментальнасці пэўнага калектыву, яго светабачання. Мастацкі свет, як і культура ўвогуле, аперыруе перш за ўсё сэнсамі і сімваламі. Мастацкі свет фальклорных твораў – гэта счапленне сэнсаў, уласцівых беларускай культуры. Згодна з гэтым, фальклорная карціна свету – выбудоўванне гэтых сэнсаў у пэўную структуру, неабходнай умовай існавання якой з’яўляецца яе адносная ўстойлівасць. Нават нязначнае змяненне структурнай сеткі цягне за сабой разбурэнне дадзенай карціны свету і ўтварэнне новай. Такім чынам, рэканструкцыя фальклорнай карціны свету патрабуе ад навукоўцаў глыбокага ведання тых кодаў, якія складаюць сэнсавае поле беларускай культуры, а таксама ведання мастацкіх законаў сэнсаўтварэння.

Адзіная сістэма ўяўленняў фальклорнай карціны свету змяшчае ў сабе рознастадыяльныя элементы, сярод якіх сустракаюцца вельмі старажытныя, архаічныя. Гэта абумоўлена кансерватыўнасцю фальклорнай свядомасці, якая, па вызначэнню Б. М. Пуцілава, «як бы адстае ад развіцця агульнай сістэмы ўяўленняў калектыву» [9, *183*]. Таму і змены ў фальклорнай карціне свету адбываюцца значна павольней за агульнасацыяльныя ўяўленні.

Сэнсавы цэнтр карціны свету – тое, вакол чаго размяшчаюцца ўсе кампаненты, якія складаюць цэласны вобраз свету, дазваляе вылучыць узровень жанру. Жанр у фальклоры выступае як асноватворная катэгорыя, і фальклорная карціна свету вызначаецца перш за ўсё жанравым прынцыпам. Жанр выражае канцэпцыю свету – вызначаны набор ідэй і ўяўленняў носьбітаў фальклору аб сабе і свеце – у той меры і тымі сродкамі, якія яму належаць. Жанравыя карціны свету існуюць у выглядзе пэўных сістэм сэнсавых кодаў, якія несупярэчна суіснуюць у фальклорнай свядомасці.

Празаічныя няказкавыя жанры беларускага фальклору – былічкі, легенды, сказы, небыліцы, анекдоты – адрозніваюцца сваімі карцінамі свету, пры гэтым яны не супярэчаць адна адной, а існуюць як бы паралельна ў фальклорнай свядомасці сваіх носьбітаў. Самастойнасць і незалежнасць кожнай жанравай карціны свету ад іншых не выключае магчымасці іх судакранання асобнымі бакамі (напрыклад, персанажамі), не гаворачы ўжо пра тое, што ўсе яны звернуты да адной рэчаіснасці. Зразумела, адасобленасць карцін свету празаічных жанраў не дасягае ступені абсалютнай непадобнасці. Усе яны з’яўляюцца падсістэмамі адзінай фальклорнай карціны свету, цэласнасць якой дасягаецца не за кошт падабенства жанравых карцін свету, а шляхам паліфаніі.

Навукоўцы, працы якіх прысвечаны вывучэнню беларускага этнасу, яго менталітэту, этнічнай самасвядомасці (У. М. Конан, Э. С. Дубянецкі і інш.), адзначаюць, што «на працягу доўгага часу беларусы амаль у нязменным выглядзе захавалі веру ў персанажы дахрысціянскай (паганскай) міфалогіі» [5, *198*]. «Тыповы беларус, – паводле іх назіранняў, – вельмі прымхлівы і валодае вельмі шырокім і складаным кодэксам прыкмет і сродкаў для прадухілення няшчасцяў. У беларускіх песнях, казках, легендах, паданнях адчуваецца, так бы мовіць, «пагружанасць» беларусаў у прыроду, пастаянная яе прысутнасць у

жыцці чалавека, чаго не скажаш аб фальклоры іншых славянскіх народаў» [5, *198*]. Гэтая рыса светапогляду беларусаў асабліва яскрава праяўляецца ў *былічках*. Вера ў існаванне побач з чалавекам іншых, звышнатуральных сіл, вытокі якой знаходзяцца ў першабытнай міфалогіі, абумовіла «містыка-міфалагічнае» ўспрыманне свету пры стварэнні былічкі. Менавіта ўяўленні народа пра звышнатуральны свет і адносіны паміж ім і чалавекам сфарміравалі мастацкую карціну свету былічкі. Легенды таксама звяртаюцца да звышнатуральнага свету, але там гэта вышэйшы, «боскі» свет, які існуе самастойна, па-за светам людзей і незалежна ад яго. У былічках жа прадстаўлены свет так званай «ніжэйшай міфалогіі» – свет духаў і дэманічных істот, якія існуюць тут, на зямлі.

Духі і міфічныя істоты (якія з прыходам хрысціянства атрымалі назву «нячыстая сіла») насяляюць тую ж самую прастору, што і людзі, таму вельмі часта ўваходзяць у кантакт з апошнімі. Адносіны паміж «нячыстай сілай» і людзьмі могуць мець разнастайны характар. Гэта могуць быць добрасуседскія адносіны, заснаваныя на ўзаемапавазе і выкананні пэўных абавязкаў перад іншым бокам (напрыклад, адносіны паміж дамавіком і гаспадаром хаты). Але часцей гэта канфліктныя сітуацыі, калі парушэнне чалавекам тэрытарыяльных межаў ці вызначаных правіл паводзін прыводзіць да варожых дзеянняў з боку духаў. А часам гэта проста шкодніцкія падкопы «нячысцікаў». Так ці інакш, але кантакты з «нячыстай сілай» заўсёды небяспечныя для чалавека. Сутыкненні са звышнатуральным светам непажаданыя, бо менавіта чалавек часцей за ўсё выходзіць з іх пацярпеўшым.

Суіснаванне звышнатуральных істот і людзей, разнастайныя адносіны паміж імі з'яўляюцца сэнсавым цэнтрам карціны свету былічкі і крыніцай яе сюжэтаў. Былічка, у адрозненне ад іншых празаічных жанраў, адметным чынам прадстаўляе прастору – у выглядзе пэўных локусаў, вылучэнне якіх залежыць ад «месца жыхарства» тых ці іншых «нячысцікаў» або высокай частотнасці сустрэч з імі: лес, балота, рака, мост, сядзібныя пабудовы, скрыжаванні дарог, могілкі і інш.: «*Вярталіся неяк мужык з жонкаю з кірмаша з суседняга сяла. І праязжалі яны праз масток. Раптам убачылі барана, прыгожага такога, з вялікай шэрсцю. Стаіць і нават не зрухнецца. Жонка мужыку і кажа: "Давай зловім яго, будзе нам прыбытак грашовы". Згадзіўся мужык. Толькі яны падышлі да барана, аж ён у другім месцы стаіць. І так што раз: толькі падыйдуць на два крокі, той адразу прападае. Да паўночы мучыў іх баран. Завёў амаль што ў лес. Зразумеў мужык, што здань гэта, перахрысціўся: "У імя Айца, і Сына, і Духа Святога". Адразу ж прапаў баран. Схапіў мужык жонку і хутчэй ад мастка, каб яшчэ што не сталася*» [13].

Час у былічках таксама не падобны на ўяўленні аб часе ў іншых жанрах. Тут няма мінулага, цяперашняга, будучага. Час мае пераважна сутачны падзел: вечар, ноч, світанне, поўдзень і г. д. Гэта звязана з вызначэннем найбольш спрыяльнага часу для кантактаў з пэўнымі духамі: «*Русалкі на гранай нядзелі катаюцца. За гэтым самым у нядзелю ніхто не ходзе ў лес, – бач, апасаюцца. Раз адна маладзіца ішла на гэтай нядзелі з Царкавішча ў Прыбар з гасцей ад маткі. Ну, матка яе й праводзіла. Увайшлі ў лес, а яна з лесу на дарогу і*

выбегла, і скачыць-скачыць. А тады на бярэзіну ўскочыла і давай гутатахацца: гутата-гуляля! Яны як спужаюцца, да назад... » [8, *174*].

Такім чынам, карціна свету былічкі падпарадкавана перш за ўсё містыка-міфалагічным уяўленням і будуецца ў адпаведнасці з імі.

Напэўна, ніводны іншы празаічны жанр не назапасіў столькі народных ўяўленняў аб свеце, як *легенда*. Тут знаходзім паняцці пра паходжанне свету і чалавека, пра бога і боскі свет, пра маральныя асновы жыцця, пра доблесць і геройства, эстэтычныя, аксіялагічныя і іншыя ўяўленні: «*Як Бог стварыў свет, та вялеў сонейку свяціць на добрых і на ліхіх. Сонейка не хацела свяціць на ліхіх і начало жаліцца Богу, што яму цяжка заўжды свяціць. Тагды Бог пакараў сонейка й вялеў яму свяціць толькі ўдзень, а ўночы, як гуляюць ліхія, не свяціць, а аддыхаць*» [8, *32*].

Уся ўвага ў легендах сфакусіравана на нейкіх падзеях, ці то стварэнне зямлі, ці то выпадак, які здарыўся падчас вандравання Св. Пятра, заснаванне горада або разбурэнне манастыра татарамі. Карціна свету легенды прадстаўлена праз шэраг рознага роду падзей, але гэта заўсёды грамадска значныя падзеі, менавіта яны і з'яўляюцца сэнсавым цэнтрам легендавай карціны свету, якую мы вызначылі як «гісторыка-міфалагічную». «Міфалагічная» яна таму, што падзеі легенды заўсёды ў значнай ступені міфалагізаваныя, а вельмі часта ўвогуле не маюць пад сабой гістарычнай асновы: «*Гэта цяпер людзі здрабнелі, даўней яны былі такія вялізныя, што чуць-чуць не раўняліся з лесам. ... Толькі кажуць, што яны не ведалі, куды дзець сваю сілу... Так і тыя багатыры пачалі губіць на зямлі ўсялякае жывёла й усялякую расліну, а ў неба шыбаць каменнем. От за тое Бог збольшага загубіў іх, а рэштку абярнуў у звычайных людзей. Яшчэ да тых час находзяць косці тых веліканаў. Дак ў іх пушка мізенага пальца чуць не косы сажэнь. От якія то былі веліканы*» [8, *46*].

Час у легендах лінейны, мае свой пачатак (час першастварэння ўсяго існага) і канец (эсхаталагічныя падзеі). Увага ў легендах скіравана пераважна на мінулае, дзе адбываецца большасць падзей, радзей будучыню. Сучаснасць жа звязана толькі з нейкімі прадметамі-доказамі сапраўднасці мінулых падзей: «*Тамака ў горах за Свакамі ёсьць такая ямачка, дзе вада не высыхае ніколі. Ну і казалі, што некалі то было, шот касьцёл туды патапіўся і не застывае нічого там, вада не высыхае… І там цяпер такая лужына стаіць*» [10, *417*].

У легендах вылучаюцца «зямны» свет і «боскі». Трэба адзначыць, што «боскі» свет апісваецца ў легендах радзей, звычайна ён прадстаўлены райскай брамай або прастолам Госпада. Асноўны акцэнт зроблены менавіта на «зямным» свеце, і падзеі, у якіх прымаюць удзел бог, святыя ці чорт, звычайна адбываюцца тут, у «гэтым» свеце: «*Рана, чуць свет на зорачку, сышлі з неба на зямлю святы Касьян і Мікола-Чудатворац. Ідуць яны сабе па дарозе і гамоняць, што як гэта Бог хораша ўсё на свеце падзелаў. Ішлі, ішлі святыя ўгоднікі і бачаць, што мужык завяз у гразі з возам дроў...*» [8, *137*]. Прастора зямнога свету мае кропкавую канкрэтызацыю: дакладна паказаны месцы, звязаныя з тымі ці іншымі падзеямі: «*…Пра наша возера Саніцкае. Яно размешчана ў лашчыне паміж гораў. ...Гэта возера абразавалась ад таго, што некалі ішлі два волаты і прыселі на пагорках прыкурыць трубку. Адзін прыкурыў, другі*

кажа: “Падай кісет!” Ну, кісет той падкінуў, кісет не даляцеў да другога і ўпаў паміж гэтых гораў. Так і абразавалась гэтае возера ад удара кісета волата аб зямлю» [10, *426*].

Такім чынам, карціна свету легенды грунтуецца на гісторыка-міфалагічных ўяўленнях народа, прадстаўленых у выглядзе значных для жыцця калектыву падзей.

Сказ характарызуецца «суб’ектыўна-падзейным» ўспрыманнем свету носьбітамі вусна-паэтычнай традыцыі, што замацоўвае цэнтральную пазіцыю ў карціне свету дадзенага жанру за чалавекам з яго «індывідуальным» жыццёвым вопытам, поглядам на свет і ацэнкай тых ці іншых з’яў і падзей. За гэтым быццам бы «індывідуальным» поглядам, зразумела, стаяць традыцыйныя ўяўленні. «*За сваё жыццё ранейшае мы не мала гора перажылі і розных недахваткаў мелі: то хлеба няма, то дзеці босыя. Верылі ў бога ... але ўвесь век галадалі. На вузенькай палосцы кожны год быў неўраджай, хлеба свайго хапала зсяго на тры-чатыры месяцы. Прыходзілася працаваць за кавалак хлеба…*» [8, *636*].

Жанравая карціна свету ў сказе вызначаецца рэалістычнасцю. У творах гэтага жанру не выяўляецца цікаўнасці ні да звышнатуральнага свету, ні да падзей далёкага мінулага. Сказавая карціна свету ўяўляе сабой інтэрпрэтацыю «па гарачых слядах» «звычайнага» свету людзей: сацыяльна-палітычных, сямейна-бытавых адносін і здарэнняў, прапушчаных праз прызму прыватнага жыццёвага досведу: «*Вот прыйшла па хатах цыганка. Ана прыходзя і глядзіць: у тога тое ёсьць, у тога тое. Прыйшоўшы па-цыганску гыр-гыр-гыр. Кажэць: “У тэй хаце новыя боты пашыты” – “Вядзі паказувай”. Ну прыйшоў цыган з цыганкай, вунь боты. Так ён рас цыганцы па мордзе! Цыганка як увалілася на гэтыя боты… А людзі: “Ня бі яе, ня бі, пан, за што б’еш?” – “А, – каэць, – зараза, я ж яе заб’ю”. А яна гэтыя боты рас-рас сабе, вышла, агледзеліся, а дзе боты? Німа. А эта цыганка забрала*» [10, *465*].

Прастора ў сказе можа падзяляцца на «тут-у-нас» і «там-у-іх», але яна заўсёды належыць адзінаму зямному свету. Катэгорыя часу выяўляецца ў сказе ў дзвюх формах: сучаснае і мінулае, якія часцей за ўсё звязаны са станоўчай або адмоўнай ацэнкай. Калі гаворка ідзе пра ліхія часы паншчыны, вайны і інш., то мінулае характарызуецца як цяжкае і дрэннае, а сучаснасць на яе фоне выступае спрыяльнай і добрай: «*У мяне было сем дзяцей. Кушаць нічога не было. Карова мала давала малака. Хлеба давалі грамы. Думалася: “Госпадзі, ці прыйдзецца хлебца есці досыта”. Бывала, іду палоць картошку, і вочы мае не глядзяць і ўсё тут... Цяпер лепей жыць. Калі дбаеш, дык і маеш*» [13]. Ацэнка можа быць і супрацьлеглай, калі мае месца ідэалізацыя мінулых часоў: «*Раз у мяне ўнучка была. І во прыйшлі каровы, я падаіла, а яна: “Бабушка, я пайду пагуляю”. – “Ідзі”, – кажу… Пайшла – няма, няма. Ой, а выйшла хмара. І ўсё маланка накрыж… Есьлі накрыж – то ўжэ недзе стрэліць гром… Бяру палку ў рукі і выходжу на вуліцу. Прыходжу, а там… ой, каля крыжа танцы! А іх там… Хлопцы, матацыклы, і гэтую музыку: тык-тык… Гэта ж цяпер музыка такая вот. Гэта не даўнейша музыка! Я кажу: “А ну ўсе па дамам! Што вы проціў Божай волі пастроілі танцы?...!*» [10, *462*].

Карціну свету сказа фарміруюць рознага роду прыватныя здарэнні, якія часцей за ўсё маюць асабісты характар: «*Жыла ... у адной вёсцы бабка старэнькая, варажбітка... Прыехалі неяк у вёску немцы курэй ды яйкі збіраць. Пачулі яны пра варажбітку і прыпёрліся да яе: “Варажы, матка, чым вайна скончыцца”. Бабка спалохалася, адмаўляеца: “Не ўмею я варажыць!” Немцы за вінтоўкі: “Варажы, інакш капут зробім!” Прыйшлося паслухацца…*» [2, *636*]).

Такім чынам, жанравыя адметнасці карціны свету сказа вызначаюць традыцыйныя ўяўленні, пададзеныя скрозь «суб’ектыўна-падзейную» прызму.

Жанравую спецыфіку *небыліц* вызначае прынцып так званага «наўмыснага алагізму» [7, *6*]. Яго дзеянне прыводзіць да ўтварэння ў небыліцах «скажонай», поўнай недарэчнасцей і блытаніны мастацкай карціны свету, хаця гэтая «скажонасць» выяўляецца толькі пры супастаўленні з карцінамі свету іншых фальклорных жанраў, а таксама рэальным светам. Карціна свету небыліцы не падобная на ўпарадкаваныя карціны свету астатніх фальклорных жанраў. Алагізм светаўспрымання знаходзіць у небыліцах поўнае ўвасабленне. Здаецца, што гэты жанр парушае ўсе магчымыя законы рэальнага свету. Адсюль здзіўленае пытанне: «*А где это виданое, еще где это слыханое, чтобы курица быка родила, коза-то раскудахталася, поросеночек яичко снес ... безрукой клеть покрал, что нагому-то за пазуху поклал, безногой вперегонки побежал, немой караул закричал, глухой подслушивал…*» [11, *96*]. Але пры больш уважлівым разглядзе відаць, што карціна свету небыліцы ўсё ж такі захоўвае пэўныя параметры ўпарадкаванага свету. І гэта – базавыя параметры, якія не дазваляюць небылічнаму свету распасціся. На самай справе далёка не ўсё ў мастацкім свеце небыліц супрацьстаіць законам рэчаіснасці. Агульная канстантнасць карціны свету захоўваецца: зямля застаецца зямлёй, неба – небам, пекла – пеклам. Напрыклад, герой казкі «Не люба – не слухай», у структуру якой уваходзіць небыліца, даглядае пчол. Ён іх пасвіць, доіць, заганяе ў вулей, яны могуць згубіцца на выпасе, завязнуць ў балоце, на іх могуць напасць ваўкі і да т. п. [3, *536*]. «Скажоным» тут выступае толькі аб’ект – пчолы, усё астатняе не выходзіць за межы звычайнага. Для таго каб зняць «скажонасць», у дадзеным выпадку дастаткова толькі замяніць пчол каровамі: пры гэтай аперацыі небылічны свет цалкам разбураецца.

Парушэнні ў небыліцах кранаюць пераважна звычныя суадносіны паміж з’явамі, прадметамі або суб’ектамі, іх якасцямі і ўласцівасцямі, замяняючы іх на нязвычныя. «Выражаецца гэта ў тым, – тлумачыць Л. М. Іўлева, – што суб’екты разнастайных суджэнняў, правільных з пункту гледжання фармальнай логікі і разумнага сэнсу, як бы мяняюцца месцамі, у той час як месцы прэдыкатаў застаюцца без змен. Такім чынам атрымліваецца суджэнне, якое правільнае сінтаксічна, але не вытрымлівае праверкі жыццёвым вопытам і разумным сэнсам. Гэта і прыводзіць да дэфармацыі нармальных сувязей, якія існуюць паміж з’явамі ў прыродзе, стварае вобраз скажонага свету…» [6, *123*]. «*Дайно во поле курица сено ест, овца в острове яйцо снесла, а как лютой зверь – полевой, мати, медведь, по поднебесью летал, хвостом лебедей гонял*” [11, *95*]. «Зрухі», парушэнні законаў рэальнага свету ў небыліцах маюць лакальны характар, не

кранаюць яго асноў. «*Камар дровы сячэць, муха лазню топіць, а вош парылася – перапарылася. З палка звалілася, насмерць забілася*» [4, *237*]. І ў рэальным свеце дровы сякуць, лазню топяць, а з палка сапраўды можна зваліцца. «Зрушэнне» можа адбывацца як па гарызанталі (жывёла – жывёла або расліна – расліна), так і па вертыкалі (чалавек – жывёла): «*Пайшоў я ў пятроўкі грушы на вербах трусіць. Патрос – пападалі карасі. Панёс на базар, прадаў дзясятак – купіў мёду, набраў на кафтан сукна, пашыў боты. Вот да сіх пор іх нашу*» [13].

У параўнанні з упарадкаваным рэальным светам свет небыліц можна назваць «бязладным», аднак у дадзеным выпадку бязладдзе не азначае адмаўленне, знішчэнне парадку. Гэта хутчэй гульня ў беспарадак, мэта якой – яшчэ больш падкрэсліць парадак. Традыцыйна лічыцца, што ў аснове небыліц ляжыць камічны эфект, які дасягаецца шляхам «перагортвання» звычайных паняццяў і ўяўленняў і ствараецца, каб пацешыць, пасмяшыць слухачоў [6, *122*]. На нашу думку, фальклорная небыліца адыгрывае куды больш значную культурную ролю. Зразумець сэнс стварэння небыліц, іх функцыі, заканамернасці будовы дазваляе міф. Параўнанне міфалагічнай карціны свету і мастацкай карціны свету небыліцы выяўляе іх дыяметральную супрацьлегласць. Міф арганізуе і гарманізуе свет, прыўносячы ў яго законы ўпарадкавання, выяўляючы і замацоўваючы пэўныя сувязі паміж яго элементамі. Адметнасць мастацкага свету небыліцы – у парушэнні гэтых сувязей, змяшчэнні і змяшэнні традыцыйных паняццяў і ўяўленняў. Гэта прыводзіць да думкі, што небыліца можа выступаць своеасаблівым полюсам міфа. Аднак калі міф – свайго роду ўтварэнне космасу з хаосу, парадку з неўпарадкаванасці, то небыліца – гэта зусім не вяртанне да хаосу. Гэта таксама не антысвет і не антынорма, якія нясуць у сабе негатыўны, адмаўляючы элемент. Адэкватна зразумець мастацкі свет небыліцы можна, на нашу думку, разглядаючы яго, згодна з канцэпцыяй Й. Хейзінгі, як адметную гульнёвую прастору, дзе адбываецца гульня вобразамі, словамі, словамі ў свядомасці, гульня сэнсамі. Мэтай гэтай гульні, якая першапачаткова, магчыма, мела сакральны характар, з'яўляецца сцвярджэнне на ўзроўні фальклорнай свядомасці ўпарадкаванага, канстантнага свету. А паколькі любой гульнёвай прасторы ўласціва «глыбокая ўнутраная сувязь з ідэяй парадку» [12, *29*], цалкам правамерна гаварыць пра своеасаблівую логіку небыліц, якая ў навуковай літаратуры была заяўлена як так званая логіка «адваротнасці» (трансверсіі) [7, *7*]. Развіваючы думку, можна вылучыць логіку падзеі (камар з дубу зваліўся), становішча (сам сябе адкапаў), адносін паміж рэчамі (з пілавання вяроўку звіў), у тым ліку і храналагічнага плану («*было гэта, як я яшчэ не радзіўся*»).

Логіка небыліцы шчыльна звязана з катэгорыямі магчымае/немагчымае. Як правіла, тое, што немагчыма ў рэальным свеце, можа адбывацца ў свеце небыліц. Пераход рэчаў, падзей, становішчаў з адной катэгорыі ў другую выступае іх жанравай адметнасцю. Мастацкі свет небыліц да таго ж набывае камічнае адценне. Адбываецца гэта дзякуючы таму, што і выканаўцы, і слухачы не вераць у тое, пра што распавядае небыліца, больш таго, яны ў поўнай меры ўсведамляюць абсурднасць яе свету ў параўнанні з рэальным. Фальклорная свядомасць дастаткова ўпэўнена адрознівае праўду ад няпраўды. Полюсная су-

працьлегласць небыліцы і міфа праяўляецца і тут: міф доўгі час успрымаўся як абсалютная праўда, небыліца, адпаведна, як поўная няпраўда. Казкі, здавалася б, таксама свайго роду «хлусня», тым не менш, як заўважана, у іх часткова вераць. Гэта тлумачыцца тым, што рытуальная матрыца прыцягвае да сябе некаторыя фальклорныя жанры, і казкі, асабліва чарадзейныя, добра на яе кладуцца. З цягам часу міф страчвае сваю пазіцыю, полюсам праўды становяцца легенды. Небыліцы ж па-ранейшаму застаюцца неверагоднай і смешнай выдумкай. Даследаванні М. М. Бахціна ў галіне карнавальнай культуры і святочнага смеху даюць падставы меркаваць, што смех, які выклікае небыліца, не проста забаўляльны. Ён валодае амбівалентнай прыродай (адмаўляючы, сцвярджае) і светасузіральным характарам [1, *17*]. Смех над недарэчнасцю небылічнага свету яшчэ раз падкрэслівае моц упарадкаванага рэальнага свету, непарушнасць яго законаў і норм, правільнасць традыцыйных паняццяў і ўяўленняў.

Такім чынам, карціна свету небыліцы характарызуецца «скажонасцю» ў параўнанні з законамі рэальнага свету і карцінамі свету іншых жанраў няказкавай прозы.

ЛІТАРАТУРА

1. *Бахтин, М. М.* Творчество Франсуа Рабле и народная культура средневековья и Ренессанса / М. М. Бахтин. – М., 1990.
2. Беларускі фальклор: хрэстаматыя / склад. К. П. Кабашнікаў [і інш.]. – Мінск, 1985.
3. Беларускі фальклор: хрэстаматыя / склад. К. П. Кабашнікаў [і інш.]. – Мінск, 1996.
4. Дзіцячы фальклор / склад. К. П. Кабашнікаў. – Мінск, 1972.
5. *Дубянецкі, Э.* Менталітэт беларусаў: спроба гісторыка-псіхалагічнага аналізу / Э. Дубянецкі // Беларусіка-Albaruthenika: кн. 2 / рэд. А. Анціпенка [і інш.] – Мінск, 1998.
6. *Ивлева, Л. М.* Скоморошины (общие проблемы изучения) // Славянский фольклор / Л. М. Ивлева. – М., 1972.
7. *Левина, Е. М.* Русская фольклорная небылица: автореф. дисс. ... канд. филолог. наук: 10.01.09 / Е. М. Левина; Акад. Наук Белорусской ССР Институт искусствоведения, этнографии и фольклора. – Минск, 1983.
8. Легенды і паданні / склад. М. Я. Грынблат і А. І. Гурскі; рэд. тома А. С. Фядосік. – Мінск, 2005.
9. *Путилов, Б. Н.* Фольклор и народная культура / Б. Н. Путилов. – СПб., 1994.
10. Традыцыйная мастацкая культура беларусаў. У 6 т. Т. 3. Гродзенскае Панямонне / пад рэд. Т. Б. Варфаламеевай. – Мінск, 2006.
11. *Федорова, В. П.* Небылицы / В. П. Федорова // Проблемы изучения русского устного народного творчества. Вып. 1. – М., 1975.
12. *Хейзинга, Й.* Homo Ludens. Статьи по истории культуры / Й. Хейзинга. – М., 1997.
13. Матэрыялы жанравага архіва Вучэбна-навуковай лабараторыі беларускага фальклору пры кафедры тэорыі літаратуры БДУ.

Таццяна Івахненка

ПРАБЛЕМЫ ВЫВУЧЭННЯ БЕЛАРУСКАЙ РУСАЛЬНАЙ АБРАДНАСЦІ

У беларускай абраднасці існуе як адзінка народнай культуры фальклорна-этнаграфічны комплекс Русальнага тыдня. Ён займае адметнае становішча ў календары, прадвызначанае яго прыналежнасцю да пераходнага перыяду (ад вясны да лета), што абумовіла асаблівасці яго зместу і семантыкі. Калі іншыя комплексы веснавога цыкла больш-менш вывучаліся, то грунтоўнае даследаванне русальнай абраднасці да сённяшняга часу належным чынам не праведзена. На нашу думку, вывучэнне Русальнага тыдня беларусаў немагчыма без яго разгляду ў кантэксце абрадаў і святаў перыяду каляндарных пераходаў, да якіх адносіцца не толькі комплекс заключнага этапу вясны – «зялёныя святы» (Троіца, Куст, Русальны (або Граны) тыдзень), але і масленічная абраднасць.

Параўнальнае супастаўленне русальнай і масленічнай абраднасцей выявіла іх функцыянальную і семантычную ўзаемазвязанасць, якая праяўляецца ў каляндарнай няпэўнасці і адначасовай узаемнай сіметрычнасці (за сем тыдняў да Вялікадня і праз сем тыдняў пасля яго), а таксама ў набліжэнні то да папярэдняга цыкла, то да наступнага. Адзначаная акалічнасць робіць мэтазгодным іх разгляд у тыпалагічным плане, што, у сваю чаргу, узнімае праблему абумоўленасці сувязі Русальнага і Масленічнага тыдняў з пераходнымі перыядамі (ад зімы да вясны і ад вясны да лета).

Аналіз друкаваных крыніц дазваляе ўбачыць, што склад песенных і празаічных тэкстаў Русальнага тыдня абмежаваны. Так, у працы П. Шэйна апісанню русальнай абраднасці прысвечана пяць старонак, дзе прыводзіцца толькі адна песня «На Гряной нядзели русалки сядзели» [10, *146*]; у зборніку Я. Раманава – чатыры старонкі і шэсць песень, сярод якіх «Правяду русалку из бору да бору» і «Василёк» [8, *200, 206*].

Становішча палепшылася ў апошнія дзесяцігоддзі ў сувязі з актыўнай збіральніцкай дзейнасцю фальклдарыстаў, што дало падставы для больш глыбокага разгляду асаблівасцей русальнай абраднасці. Сярод нешматлікіх публікацый асобна вылучаюцца дзве – В. Сакаловай [9] і Г. Барташэвіч [1]. Даследчыцы ставілі перад сабой розныя мэты. В. Сакалова дала параўнальную характарыстыку веснавой абраднасці ўсходнеславянскіх народаў, таму Русальны тыдзень разглядаўся аўтарам у сувязі з вызначэннем наяўнасці ці адсутнасці ў нацыянальных традыцыях абраду «Провады русалкі». Г. Барташэвіч больш пільную ўвагу звярнула на паэтычны бок песенных твораў, прычым, у адрозненне ад В. Сакаловай, яна аперыравала новымі матэрыяламі.

Аднак трэба зазначыць, што русальныя абрады і песні ва ўсім багацці іх арыгінальных твораў і варыянтаў усё яшчэ не зафіксаваны. Дастаткова сказаць,

што падчас фальклорнай экспедыцыі ў Лоеўскі раён Гомельскай вобласці (1993) мною быў запісаны мясцовы абрад «Провады русалкі» і пяць песень, сярод якіх чатыры тэксты, невядомыя па іншых публікацыях, і новы варыянт песні «Правяду русалку». Асаблівую цікавасць уяўляе карагодная песня «Ах, мая русалачка», якая прадстаўляе вобраз беларускай русалкі, адметны ад русалкі ў рускай і ўкраінскай традыцыях.

Павелічэнне колькасці фактычнага матэрыялу дазваляе падыйсці да высвятлення арэалу і спецыфікі русальнай абраднасці, уключаючы і такое пытанне, як заканамернасці кантамінацыі ў межах уласна русальных песень, а таксама паміж русальнымі песнямі і летнімі купальскімі і жніўнымі.

Г. Барташэвіч лічыць эпіцэнтрам бытавання русальных абрадаў руска-беларуска-ўкраінскае памежжа, адзначаючы, што «песенная творчасць найбольш пашырана ў беларусаў, вядома ўкраінцам, сустракаецца ў сумежных з Беларуссю раёнах у рускіх» [1, *154*]. Аднак вызначэнне эпіцэнтра недастаткова для арэальнай характарыстыкі. Яна ўключае вылучэнне ядра і перыферыі русальнай абраднасці, якія павінны разглядацца ў кантэксце ўсіх вераванняў пра русалку, распаўсюджаных не толькі ў цэнтральнай і перыферыйнай частках арэалу, але і за іх межамі.

Беларуская русальная абраднасць як сукупнасць вербальна-акцыянальных тэкстаў – з’ява лакальная. Яе ядро – Лоеўскі і Брагінскі раёны Гомельскай вобласці, перыферыя – Веткаўскі, Гомельскі, Рэчыцкі, Нараўлянскі, Лельчыцкі і Петрыкаўскі раёны, якія акаляюць ядро з паўночнага ўсходу і захаду. Аднак вераванні пра русалак ахопліваюць вялікую тэрыторыю, не абмежаваную Беларуссю. Яны вядомы на Смаленшчыне, Браншчыне, Разаншчыне і ў Паволжы, а таксама амаль на ўсёй тэрыторыі Украіны, прычым назіраюцца значныя семантычныя адрозненні ў вобразе русалкі. У рускіх русалка як «закладзены нябожчык» характарызуецца дэманічнымі рысамі. Ва ўкраінцаў дэманічнасць паслабляецца з набліжэннем да межаў Беларусі, дзе ўжо выразна назіраецца неадназначнасць вобраза. Беларуская русалка ў абрадзе – істота стваральная, хаця ў вераваннях і некаторых песнях можна знайсці пацверджанні яе адмоўнай ролі. Згаданая акалічнасць дала падставы Л. Вінаградавай вызначыць семантыку абрадаў «провадаў» як выгнанне русалкі, збавенне ад благой сілы [2, *24*]. Але дадзенае тлумачэнне не зусім карэктнае. Вывучэнне акцыянальных сімвалаў абрадаў «Провады русалкі», заснаванае на разуменні гэтых дзеянняў інфарматарамі, даказвае перавагу стваральнага пачатку ў вобразе русалкі, у выніку чаго абрады тлумачацца як урачыстае суправаджэнне падаўніцы добрага ўраджаю, русалкі, у жыта. Напрыклад, «лавіць русалку» тлумачыцца як падпарадкаванне яе людской волі. Да гэтага моманту яна свавольнічала, гушкалася на арэлях, бегала па палях, хавалася між магіл і г. д. Акцыянальны сімвал «весці ў танок» тлумачыцца як прыцягненне ўдзельнікамі абраду да сябе стваральнай энергіі, якая атаясамліваецца з русалкай: удзельнікі танка, маладыя хлопцы і дзяўчаты, выказваюць жаданне знайсці шлюбную пару, спадзяючыся, што русалка ім ў гэтым дапаможа. Сімвал «весці праз вёску» разумеецца як працэс прыцягнення русалкай да сябе адмоўнай энергіі, якую трэба вывесці з вёскі. Сімвал

«абмываць у рэчцы» тлумачыцца як ачышчэнне русалкі ад благога і пачуццёвага, а «весці ў жыта» сімвалізуе ідэю забеспячэння добрага ўраджаю.

Калі гаварыць пра арэал распаўсюджання русальнай абраднасці, нельга не закрануць праблему этнічнай ідэнтыфікацыі. Як вядома, тэрыторыі заходняй Смаленшчыны, частак Браншчыны і Чарнігаўшчыны, прылеглых да Гомельскай вобласці, з’яўляюцца этнічна беларускімі. Русальная абраднасць дадзеных гэтых мясцовасцей некалі ўваходзіла ў комплекс уласна беларускай абраднасці. Паўстае пытанне: чаму тут вобраз русалкі характарызуецца неаднолькавымі рысамі, прычым заўважаецца дамінаванне адмоўнага пачатку па меры паглыблення ў спрадвечна рускія і ўкраінскія землі з паступовым знікненнем абраду «Провады русалкі» і песеннай традыцыі? Трэба заўважыць, што гомельска-бранска-чарнігаўскае памежжа – своеасаблівая пераходная тэрыторыя (па В. Ялатаву, ГБЧ-рэгіён), якая мае сваю гісторыю і вызначаецца агульнасцю мовы і фальклорна-этнаграфічных традыцый [3, *8*]. Менавіта на памежжы трох усходнеславянскіх народаў ішло фарміраванне русальнай абраднасці рускіх, украінцаў і беларусаў, якое ў межах нацыянальных культур дало адметныя варыянты гэтай з’явы. Калі ўлічыць, што ГБЧ-рэгіён добра стасуецца з рассяленнем плямён радзімічаў, то можна дапусціць, што карані ўсходнеславянскіх вераванняў пра русалку знаходзяцца на тэрыторыі сучаснай Польшчы (згодна з летапісам, Радзім са сваім родам прыйшоў ад ляхаў [7, *11*]). Аднак фактычнага пацвярджэння дадзенага меркавання ў польскіх фальклорных матэрыялах не знойдзена. Між тым згадванне пра Русальны тыдзень сустракаецца як ў паўднёваславянскіх народаў (сербаў, харватаў, славенцаў), так і ў румынаў [5, *269*, *291*], але не ўпамінаецца пра саму русалку і яе ролю. Гэта дае падставы гаварыць пра ўнікальнасць усходнеславянскага культурнага комплексу Русальнага тыдня.

Ядром самой абраднасці з’яўляецца абрад «Провады русалкі». Яго інварыянтная схема ўключае наступныя звёны: 1) русалку ловяць на могілках (Нараўлянскі, Брагінскі, Лоеўскі раёны); 2) вядуць на горачку ў танок (Веткаўскі, Лоеўскі раёны); 3) вядуць праз галоўную вуліцу вёскі (Добрушскі, Лоеўскі раёны); 4) па дарозе ў жыта: а) скачуць праз агонь, спаліўшы на ім русалчын вянок (Лельчыцкі раён) ці саламянае пудзіла-русалку (Гомельскі раён); б) русалку абмываюць у рэчцы і варожаць на вадзе (Лоеўскі раён); 5) русалку вядуць у жыта (прысутнічае па ўсяму арэалу); 6) разрываюць убранне русалкі на часткі, якія нясуць у агароды [4].

Аднак у такім выглядзе абрад захаваўся толькі ў цэнтральнай частцы арэала (Лоеўскі раён). Колькасць звёнаў у перыферыйных раёнах непастаянная (ад трох да пяці), што напрамую звязана з мясцовымі прыроднымі асаблівасцямі. Так, наяўнасць ракі непадалёку ад вёскі абумоўлівае існаванне такога звяна, як рачное абмыванне русалкі перад провадамі яе ў жыта. У пагоркавых мясцовасцях русалку абавязкова вялі ў танок на горку і ўжо пасля праз усю вёску праводзілі ў жыта. Акрамя таго, у некаторых мясцовасцях назіраецца дэградацыя абрадаў. Напрыклад, у Рэчыцкім раёне (в. Заспа) абрад «Провады русалкі» страціў свой сакральны сэнс, звязаны з провадамі яе ў жыта, у выніку чаго яго структура разбурылася, саступіўшы месца, як зазначае М.

Макарцоў, шматзначным тэатралізавана-драматызаваным гульнёвым дзеянням [6, *146*]. Аднак і ў іх выразна прасочваецца ідэя шчаслівага шлюбу – адна з важнейшых характарыстык абраду «Провады русалкі».

Песні з'яўляюцца сутнасным кампанентам русальнай абраднасці. Нягледзячы на невялікую колькасць іх зафіксаваных тэкстаў (прыблізна 30 арыгінальных твораў), яны вылучаюцца асаблівасцямі складу. Згодна з функцыянальнай класіфікацыяй, толькі рытуальныя песні маюць завершаную жанравую форму як неад'емная частка абраду і русальнага карагоду. Заклінальныя і велічальныя песні фактычна адсутнічаюць. Русальныя карагодныя песні спалучаюцца з такім відам карагоду, як «крывы» танок, але яны не маюць выразнай жанравай тыпалогіі, у мастацкім плане вагаючыся ад рытуальнасці («Завілі вяночак») да лірычнасці («Васілёк»).

Усё адзначанае ўскладняе класіфікацыю русальных песень, якая дагэтуль належным чынам не праведзена. На нашу думку, яна немагчыма без уліку часава-функцыянальных прымет русальных песень. Так, абрад «Провады русалкі» знаходзіцца ўнутры часавых каардынат Русальнага тыдня: другі тыдзень пасля Тройцы – Пятроўскія запускі. Песні тыпу «Правяду русалку», «Ах, мая русалачка» выконваюцца падчас здзяйснення абрадавых дзеянняў. Астатнія песні («На граной нядзелі», «Сядзела русалка на белай бярозе», «Русалачкі-зямляначкі») спяваюцца на працягу ўсяго Русальнага тыдня і дэманструюць толькі часавую функцыянальнасць і асацыятыўную сувязь з абрадам «провадаў», утвараючы з ім агульнае семантычнае поле.

Такім чынам, русальныя песні падзяляюцца на дзве групы: 1) песні Русальнага тыдня, звязаныя з абрадавымі дзеяннямі не часава, а семантычна; 2) песні абраду «Провады русалкі». Адзначаныя групы не перасякаюцца, за выключэннем аднаго выпадку, калі выканаўцы падчас абраду выконвалі песню «На граной нядзелі» (Добрушскі раён).

У складзе русальных песень вылучаюцца два кантамінаваныя тэксты, утвораныя ў выніку аб'яднання матываў розных русальных песень, а таксама ўласна русальных з купальскімі і жніўнымі. У першым выпадку кантамінацыя мае выпадковы, нематываваны характар, паколькі аб'ядналіся ў адзін твор тры самастойныя песні з ярка выяўленымі апазіцыямі пачатку і канца. У другім выпадку кантамінацыя міжжанравая: у адзін твор аб'ядналіся русальны («На граной нядзелі»), купальскі («Пятро сына жэня, Ілля дачку 'ддае») і жніўны («На новай сялібе пшаніца стаяла») сюжэты. Але і такая кантамінацыя не можа лічыцца заканамернай, нягледзячы на структурную аформленасць і змястоўна-сэнсавую дасканаласць, паколькі гэта толькі адзінкавы твор, а тэксты русальных песень самі па сабе традыцыйна ўстойлівыя, што ўказвае на выпадковы характар кантамінавання. У сувязі з гэтым можна меркаваць, што русальная абраднасць належыць да ліку замкнёных у сабе культурных з'яў.

Такім чынам, пры вывучэнні русальнай абраднасці беларусаў пастаноўка і вырашэнне такіх праблем, як акрэсліванне арэала распаўсюджання (з улікам ядра, перыферыі і кола вераванняў пра русалку), распрацоўка дакладнага прынцыпу класіфікацыі русальных песень і выяўленне іх спецыфікі, магчымасць разгляду русальнай абраднасці ў тыпалагічным плане з

масленічнай на аснове прыналежнасці да пераходных перыядаў дазваляе лепш зразумець і растлумачыць гэты феномен народнай культуры.

ЛІТАРАТУРА

1. *Барташэвіч, Г.* Беларуская народная паэзія веснавога цыкла і славянская фальклорная традыцыя / Г. Барташэвіч. – Мінск, 1985.

2. *Виноградова, Л.* Ритуалы типа «Вождение ряженого» / Л. Виноградова // Philologia slavica. – М., 1993.

3. *Елатов, В*. Песни восточнославянской общности / В. Елатов. – Минск, 1977.

4. *Івахненка, Т.* «Ах, мая русалачка, летні ты цвяточак...» / Т. Івахненка // Роднае слова. 1995. № 5.

5. Календарные обычаи и обряды в странах зарубежной Европы: Весенние праздники. – М., 1977.

6. *Макарцоў, М*. Русальны тыдзень на Гомельшчыне / М. Макарцоў // Беларуская літаратура. 1988. Вып.16.

7. Повесть временных лет по Лаврентиевскому списку. – СПб., 1910.

8. *Романов, Е.* Белорусский сборник / Е. Романов. – Вильно, 1912.Вып.8.

9. *Соколова, В*. Весенне-летние календарные обряды русских, украинцев, белорусов / В. Соколова. – М., 1979.

10. *Шейн, П.* Материалы для изучения быта и языка русского населения Северо-Западного края / П. Шейн. – СПб., 1887. Т. I. Ч. 1.

Таццяна Лук'янава

МАСТАЦКІ СВЕТ НЯКАЗКАВЫХ ЖАНРАЎ БЕЛАРУСКАГА ФАЛЬКЛОРУ

Мадэліраванне мастацкага свету няказкавых жанраў беларускага фальклору (легенд, былічак, сказаў, небыліц, анекдотаў) адбываецца па пэўных жанравых схемах, якія выпрацоўваюцца ў выніку функцыяніравання жанравага мыслення носьбітаў вусна-паэтычнай традыцыі, якое, у сваю чаргу, абапіраецца на карціну свету, кардынальна адрозную ад казкавай. Важнейшымі характарыстыкамі мастацкага свету выступаюць асаблівасці часава-прасторавай будовы, падзеі, персанажы і іх функцыі. Пры мадэліраванні мастацкага свету жанраў няказкавай прозы жанравае мысленне стваральнікаў фальклору адштурхоўваецца ад пэўнага дамінуючага аспекту, які служыць своеасаблівым ядром, вакол якога выбудоўваецца ўвесь мастацкі свет фальклорнага твора. Для наратыўнага мыслення асноватворнай з'яўляецца катэгорыя падзеі, таму што «свет героя заўсёды і ў першую чаргу характарызуецца магчымасцю або немагчымасцю здзяйснення ў ім пэўнага роду падзей» [7, *178*].

Калі падзея з'яўляеца той апорнай кропкай у жанравай свядомасці стваральнікаў фальклору, якая фарміруе структуру мастацкага свету сюжэтнага тэксту, узнікае пытанне, што можа выступаць такой кропкай для тэксту

бессюжэтнага. Паводле Ю. М. Лотмана, бессюжэтны тэкст сцвярджае пэўны свет, яго лад і непарушнасць межаў, іншымі словамі, паказвае пэўны *стан* свету, падаючы яго як норму, прынятую ў дадзенай «сістэме каардынат» [5, *288, 289*]. Гэта дае падставы лічыць катэгорыю *стану* функцыянальна аналагічнай *падзее* ў якасці апорнага элемента жанравага мыслення і супрацьлеглай ёй ў якасці кампанента сюжэтабудовы фальклорнага твора.

Пры аналізе мастацкага свету няказкавай прозы, няцяжка заўважыць, што падзеі ў ім могуць быць прынцыпова рознымі. Гэта розніца выяўляецца пераважна ў ступені вылучанасці дынамічнага факта з плыні жыцця, таму падаецца мэтазгодным дыферэнцыраваць падзейны рад на ўласна падзеі, выпадкі і здарэнні. Такім чынам, у жанравым мысленні носьбітаў беларускай няказкавай традыцыі, на нашу думку, магчымы колькасна і якасна розныя варыянты спалучэння чатырох жанравызначальных кампанентаў: стану свету, здарэння, выпадку і падзеі, пры перавазе аднаго з іх. Пры гэтым *падзея* разумеецца як факт сюжэтнага дзеяння твора, які характарызуецца маштабнасцю, наяўнасцю значнага для героя і свету выніка. *Выпадак* – факт, які можа датычыцца аднаго чалавека ці невялікага калектыву (напрыклад, жыхароў вёскі), але значных змен у свеце не выклікае. Яго галоўнай прыкметай выступае паўтаральнасць, тыповасць, таму і вынікі якога-небудзь выпадку не з'яўляюцца абсалютна нечаканымі ні для персанажаў твораў, ні для слухачоў. *Здарэнне*, як правіла, вылучаецца адзінкавасцю і прыватным характарам наступстваў. Астатнія кампаненты могуць прысутнічаць пры дамінантным у большай або меншай ступені, але не быць вызначальнымі. Напрыклад, за легендавай падзеяй перамогі над ворагам можа хавацца кампанент «стан» у выглядзе ўяўлення «свет у стане вайны». Прасачыўшы шляхі рэалізацыі названых кампанентаў у беларускай няказкавай прозе, можна вылучыць жанравыя асаблівасці мастацкага свету, звязаныя з перавагай таго ці іншага кампанента, а разам з тым вызначыць асноўны прынцып і пэўныя заканамернасці функцыяніравання жанравага мыслення носьбітаў няказкавай традыцыі.

Улічваючы своеасаблівую іерархію сюжэтаўтваральных фактараў ад поўнай адсутнасці падзей, калі акцэнт зроблены на стане мастацкага свету, праз здарэнне і выпадак як разнавіднасці падзейнасці да ўласна падзеі, лагічна пачаць аналіз жанраў няказкавай прозы з небыліцы. Руская даследчыца Л. М. Іўлева сцвярджае, што «сюжэтнага апавядання як спосаба мастацкага развіцця падзейнага плану твора яны <небыліцы> не ведаюць» [3, *122*]. Якога ж роду апавяданне і дзеянне ўласцівы небыліцам? Каб адказаць на гэтае пытанне, звернемся да аналізу твораў.

«*Было гэта як я яшчэ не радзіўся. Наняўся я ў пана пчол пасціць – дванаццаць раёў пчол. Трэба было іх раніцай на пашу выгнаць, а вечарам выдаіць і ў вуллі пазаганяць…*» [1, *537*]. У творах падобнага тыпу (небыліц, уключаных ў структуру тэкстаў іншых фальклорных жанраў, часцей за ўсё казак) стыль выкладання прыпадобнены да апавяданняў, якія быццам бы мелі месца ў сапраўднасці ў мінулым апавядальніка. Ствараецца ілюзія, што герой небыліцы рухаецца ў мастацкім свеце твора і здзяйсняе ўчынкі аналагічна героям тых жа сказаў, адрозненні датычацца толькі спецыфікі самога свету. Аднак, пры

бліжэйшым разглядзе відаць, што гэтыя «ўчынкі» і «здарэнні» ўяўныя. На самай справе, нягледзячы на неверагодныя прыгоды героя, нічога ў мастацкім свеце небыліцы не мяняецца. Гэта як калейдаскоп, калі толькі здаецца, што ў ім нешта адбываецца. Таму нанізванне эпізодаў у небыліцы можа быць бясконцым. Перад героем не стаіць выбар ва ўчынках, ён нават у пекле апынаецца зусім нечакана: «*Стаў я з пілавання вяроўку віць. Звіў, скінуў уніз ды спускаюся. Ажно кароткая аказалася вяроўка, да зямлі не дастаець. Тады я адрэжу зверху кусок вяроўкі, а знізу надтачу і спускаюся. Спусціўся, гляжу – не наш свет, пекла…*» [1, *537*].

Прыгоды героя цікавяць слухача ў плане іх неверагоднасці. Незвычайнасць законаў мастацкага свету, зусім непадобных ні да законаў свету ў творах іншых няказкавых жанраў, ні да свету рэальнага, – вось што акцэнтуе жанравае мысленне носьбітаў фальклорнай традыцыі пры стварэнні небыліц. Свет небыліцы характарызуецца адметным хранатопам і прычынна-выніковымі сувязямі. Напрыклад, герой, з якім адбываюцца прыгоды, яшчэ не нарадзіўся. Ён адначасова можа быць закапаны ў зямлю па пояс і бегчы дадому за рыдлёўкай, каб сябе адкапаць. У гэтым свеце рэчы і людзі набываюць незвычныя ўласцівасці, таму ў ім цалкам верагодна, што «*курыца бычка прывяла, парасёнак ды яечка знёс, а бязрукі на лешню панёс, ды голаму за пазуху залажыў, а сляпы ды прыглядваўся, а нямы “каравул” закрычаў, а бязногі ў паход пабяжаў...*» [9]. У той жа час, жанравае мысленне стваральнікаў небыліц не дазваляе іх мастацкаму свету пераўтварыцца ў поўны абсурд. Калі б «нармальнаму» мысленню ўспрымальнікаў не было за што «зачапіцца», то яно проста адмовілася б успрымаць твор. Таму, мадэліруючы мастацкі свет небыліц, жанравае мысленне не перагружае ўяўленне, заўсёды пакідаючы асноўныя канстанты светабудовы рэальнага свету. Катэгорыя *стану* ў якасці зыходнага пункта мадэліравання мастацкага свету дае магчымасць засяродзіць увагу слухачоў на асаблівасцях небылічнага свету, робячы акцэнт на яго «няправільнасці», «скажонасці» ў параўнанні з лагічна ўпарадкаваным светам.

Сюжэты вусных апавяданняў, або сказаў, часцей за ўсё заснаваны на здарэннях, якія на самай справе адбываліся з апавядальнікам, яго блізкім ці добра знаёмым чалавекам, і расказваюцца як жыццёвыя гісторыі. Мадэль мастацкага свету сказаў у найбольшай ступені набліжана да логікі рэальнага свету. Тэксты сказаў невялікія па аб’ёме і ў пераважнай большасці змяшчаюць толькі адзін эпізод – здарэнне, якое адбылося з персанажам. Карціна свету сказа монацэнтрычная. Якія б маштабныя падзеі ні былі кантэкстам асабістага лёсу героя, у сказах яны толькі фон, а мастацкі свет арганізуецца праз сэнсавы цэнтр, у якім знаходзіцца герой (часцей за ўсё герой-апавядальнік). Само здарэнне, звязаныя з ім персанажы і рэчы падаюцца праз прызму адносін да іх героя, яго так званага «індывідуальна-суб’ектыўнага» погляду, за якім, зразумела, знаходзяцца традыцыйныя ўяўленні калектыву.

Кампазіцыйна развіццю дзеяння ў сказах папярэднічае больш або менш разгорнутая экспазіцыя хранатопнага тыпу. У параўнанні з легендамі, дзе апавядач імкнецца дакладна пазначыць месца і час здзяйснення падзей, у сказах назіраецца тэндэнцыя да «дакладнасці даты»: «*Було мне, доньсі, у ту пору*

трыццаць гадоў. А мужычка майго аж у 1941 годзе забралі ў армію…» [9]; «*Когда нас спалылы в 1944 году, мы пережили в соседней деревне зиму, в землянцы…*» [9]. Месца дзеяння абазначаецца не так дакладна, як ў легендах (аж да узгорачка або камня пры дарозе), а больш агульна – вёска, паселішча, горад: «*Был в 1910 году в Днепропетровске у помещика на черепичном заводе…*» [9].

Дзеянне ў сказах не адрозніваецца імклівасцю руху, як у многіх легендах, або нечаканасцю пачатку, як у былічках, для яго характэрны роўны, спакойны тэмп аповеду. Дзеянне заўсёды адбываецца ў нядаўнім мінулым, лагічна завяршаецца і не мае выхаду на цяперашняе, сучаснае моманту апавядання. Для параўнання спашлемся на былічкі і легенды, дзе дзеянне, пачаўшыся ў мінулым, можа працягвацца «і па сённяшні дзень», калі апавядач гаворыць, што і зараз у пэўным месцы можна што-небудзь пачуць або ўбачыць). Сюжэтнае дзеянне ў сказах носіць характар *здарэння*: яно адрозніваецца адзінкавасцю, часта выпадковасцю. Наступствы здарэння маюць значнасць звычайна толькі для самога героя ці яго блізкіх: «*Ось як мы жылы. Пошол муй чоловік до врача – і'дэ пан наш порічскій. Да він здраў з нево шапку і піджак, да й прыйшоў мой чоловік голы. Бо не разрешалы ходыты там, где паны ходылы. Пошол на другі дэнь до пана да просіць аддаць шапку да піджака. Да туй і гаворыць: аддай шапку дурню*» [9]. Пры дамінанце катэгоры *здарэння* мадэліраванне мастацкага свету сказаў дазваляе ў поўнай меры ўвасобіць у творах сказавую карціну свету, дзе ў якасці сэнсавага цэнтра выступае «асобны» чалавек з яго эмацыянальна-ацэначнымі адносінамі да свету.

На фоне іншых жанраў народнай прозы сюжэты былічак вылучаюцца напружанасцю, таму што тэма твораў – усё незвычайнае, таямнічае, небяспечнае, удвая страшнейшае таму, што ўяўляецца цалкам рэальным, магчымым. Былічкавая карціна свету дапускае суіснаванне ў прасторы адзінага свету побач з чалавекам іншых істот, адпаведна ў мастацкім свеце былічак прысутнічаюць два тыпы персанажаў: звычайныя людзі і дэманічныя стварэнні. Апошнія могуць не выступаць у дзеянні адкрыта, у сваім сапраўдным абліччы, а прымаць выгляд якой-небудзь жывёлы, прадмета або прыпадабняцца да чалавека. Часам іх прысутнасць пазначаецца толькі праз рознага кшталту пачуццёвыя праявы: незвычайныя гукі, агні, рух паветра і інш. Да групы незвычайных персанажаў прымыкаюць людзі, якія валодаюць звышнатуральнымі здольнасцямі: чараўнікі, ведуны, ведзьмы, знахары. Сюжэтная сітуацыя ў былічках канцэнтруецца вакол стасункаў або сутыкнення, звычайна канфліктнага, гэтых разнародных персанажаў, часам небяспечнага для абодвух бакоў, але ўсё ж такі больш – для чалавека.

Былічкі могуць мець экспазіцыю, якая ўяўляе сабой кароткую «перадгісторыю» здарэння, тлумачэнне абставін, пры якіх яно адбылося, побытавя дэталі, біяграфічныя факты ў інш. Напрыклад: «*Мы спрэжда былі багаты, було ў нас трыццаць коней. Наканец таго заступілі памешчыкі з Масквы, асталась з трыццаці тры толькі. А нас було шэсць братоў, сёмая сястра. Цяперака ацец наш заскучаў, патаму не хватае нам на пракармленія…*» [4, *163*]. Часцей за ўсё экспазіцыйна пазначаюцца час і месца дзеяння (вечар, ноч, світанне; дарога, лес, сядзібныя пабудовы): «*Вот раз, у пілішаўку, <…> пашоў*

бацька наш пасля абеда <...> ўва'він, памаліўся богу і лёг спаць. Скінуў шубу, паклаў у галава, сам абпёрся на руку і задумаўся аб сваім хадзяйстве, што негдзі чаго ўзяць…» [4, *163*]. Завязка характарызуецца раптоўнасцю: «*Удруг яўляецца яму старык: куртка чорная, пояс чорны, на галаве каўпак…*» [4, *163*]; «*Адна кабета <...> перастала абсарвавацi шчодрыя вечары. Прала яна, прала раз, аж да паўночы. Удруг чуе, што нехта стукае ў вакно…*» [4, *140*]. Дзеянне разгортваецца імкліва і заканчваецца сціслай, стрыманай развязкай: «*Назаўтра знайшлі спячага смельчака, а пры ім цела пана і скарб. Пахавалі пана, і з таго часу быў ужо спакойны*» [4, *182*]; «*А нашыя мужчыны назаўтрае на адным вале дамоў прыбіліся*» [4, *151*]. У якасці своеасаблівага пасляслоўя сустракаюцца выразы, якія яшчэ раз падкрэсліваюць жудасць таго, пра што распавядаецца, тыпу «*Страхата, не прывядзі бог*» [4, *166*], або дадаткова запэўніваюць слухачоў у сапраўднасці апавядання: «*Дак от гэта нам расказвала жанчына ў Смуроцку да й бажылася, што праўда*» [4, *200*]; «*Вы не верыце, а я бачыла сама, далібо-ж тоі*» [4, *200*].

Сюжэтастваральны кампанент, на першы погляд, мае характар здарэння. Сапраўды, героі пераважнай большасці твораў апынаюцца ў сітуацыі сутыкнення з «чымсьці незвычайным і жудасным» упершыню і аднаразова. Вынікі здарэння звычайна датычацца лёсу толькі гэтых герояў. Напрыклад, гераіня адной з былічак знайшла ў лесе голае дзіця. Пашкадаваўшы яго, жанчына прыкрыла дзіця сваёй вопраткай. Аказалася, што дзіця належыла русалцы, якая ў падзяку надзяліла жанчыну спрытнасцю ў працы: «*З тае пары яна пачала так працаваць, што ўсе дзівіліся, адкуль у яе бяруцца сілы*» [4, *166*]. Калі разглядаць гэтае здарэнне ў кантэксце іншых, становіцца відавочна, што аналагічныя здарэнні адбываліся з героямі многіх былічак. Яны паўтараюцца, а значыць, слухачы і самі персанажы мастацкага свету твораў маюць справу з тыповымі выпадкамі. Больш таго, тыповасць з'явы выяўляецца і на ўзроўні свядомасці апавядальніка, у якой захоўваецца набор прэцэдэнтных сітуацый (напрыклад, нечысць заманівае на згубу, ведзьма шкодзіць і інш.). Па сутнасці, адпаведна з імі ствараюцца і ўспрымаюцца былічкі. Апавядальнік ведае, што выпадкі сутыкнення чалавека са звышнатуральным бывалі і раней, і тое, пра што ён расказвае, – усяго толькі адзін з такіх выпадкаў. Падцвярджэннем могуць служыць падагульняючыя заўвагі тыпу «*Дак от як нячыстая сіла здзекуецца да дурыць людзей*» [4, *150*], «*Во якія кепікі з людзей строіў тут калісьці нячысцік*» [4, *152*], «*Дак во як баба паддзелала*» [4, *174*].

Вядома, сустракаюцца творы, у якіх ключавы кампанент сюжэтнага дзеяння не выходзіць за межы здарэння, як, напрыклад, у былічцы «Заліто», дзе гераіня аднойчы знайшла сцяну сваёй хаты залітай смятанаю. Не ведаючы напэўна, што сталася прычынай такога незвычайнага здарэння, яна можа толькі меркаваць, што, хутчэй за ўсё, тут не абыйшлося без чарадзейства і «*гэта, мабыць, уздзеяно*» [4, *221*]. Аднак такіх твораў няшмат. Як правіла, і ў апавядальніка, і ў герояў былічак няма сумнення ў тым, што ў дадзеным выпадку мела месца ўмяшанне звышнатуральных сіл. Такім чынам, жанравае мысленне стваральнікаў былічак абапіраецца перш за ўсё на прэцэдэнтны

выпадак, «варыянты ўспрымання» якога кладуцца ў аснову фарміравання мастацкага свету твораў дадзенага жанру.

Адметная рыса легенд – вялікая тэматычная разнастайнасць сюжэтаў. Касмаганічна-этыялагічныя легенды адсылаюць да міфічных часоў першастварэння свету, зямлі з яе насельнікамі і чалавека. Этна-сацыяльныя тлумачаць паходжанне народнасцей і сацыяльных з’яў. Рэлігійна-этычныя распавядаюць пра «*час, калі ўсе людзі верылі ў Бога, і ён вельмі часта сходзіў з неба на зямлю*» [9]. Гістарычныя легенды паведамляюць пра факты з мінулага, сацыяльна-бытавыя – пра гаспадарчую дзейнасць або перыпетыі сямейных узаемадачыненняў. Тапанімічныя легенды засяроджваюць увагу на назвах прыродных і культурных аб’ектаў, іх паходжанні і зменах. Разнастайнае і вобразнае напаўненне легенд: ад міфалагічных волатаў і асілкаў, бога, святых, чорта да персанажаў, імены якіх належаць рэальным людзям. Нягледзячы на пазначаную розніцу, легендам уласцівы адзіны спосаб мадэлявання мастацкага свету твораў. Дзеянне легенды, калі б яно не адбывалася адносна моманту расповеду – у нявызначана-мінулым часе («*даўно*», «*вельмі даўно*»), у «гістарычным» і больш канкрэтна пазначаным («*калі татары ваявалі*») ці ў эсхаталагічнай будучыні, – заўсёды мае выйсце на цяперашняе, бо яно наперыўна звязана з ім прычынна-выніковымі сувязямі. Як слушна адзначае А. В. Цітавец, «сутнаснае ядро» легендарнага твора «фарміруецца пры дапамозе апісальнага падыходу, які заключаецца ў тлумачэнні з’явы, факта і г. д.», у працэсе якога «раскрываецца прычынна-выніковая сутнасць пэўнага феномена, як правіла, на пазнавальна-аналітычным узроўні» [6, *432*]. Адсюль спасылкі на рэчы, якія існуюць з часоў па сённяшні дзень і тым самым падцвярджаюць сапраўднасць падзей: «*У паўвярсты ад сяла Арэнічы знаходзяцца вялікія рвы, якія калісьці былі ложам аграмаднай ракі…*» [4, *375*]; «*Там, дзе зараз стаіць Крычаў, некалі людзі прыносілі афяры сваім багам. Але раз прагучаў голас зверху, які загадаў кінуць паганства і хрысціцца. Ад таго крыку і назвалі гэта месца Крычаў*» [4, *272*].

Цэнтр іх сюжэтнага дзеяння – да якой бы жанравай разнавіднасці ні належалі легенды – *падзея*, характар наступстваў якой з’яўляецца значным як мінімум для насельніцтва пэўнага паселішча або мясцовасці, максімум – у сусветным маштабе. Падзеі, вынікі якіх маюць глабальную значнасць, фарміруюць сюжэты касмаганічна-этыялагічных легенд. «*Даўней, кажуць, баранаваў чалавек, а чорт прыйшоў, сеў на барану і чалавек не мог пацягнуць бараны. Тады бог сказаў на чорта, штобы ён быў канём, – і чорт стаў канём, і з тых пор сталі на свеце коні*» [4, *53*]. Гэта заўсёды ўнікальныя падзеі, якія адбыліся аднойчы і больш ніколі не паўторацца, а іх наступствы нельга змяніць ці выправіць: «*Раз дзялілі два браты жыта, і пакуль адзін брат нёс жыта ў засеку, другі адсыпаў яму свайго. Так яны і перасыпалі жыта адзін аднаму. За тое іх Бог узлюбіў і ў месяц узяў. Дык во яны там здароўкаюцца*» [9]. Крыху меншыя па маштабе значнасці падзеі ляжаць у аснове сюжэтаў этна-сацыяльных легенд. Іх наступствы важныя для свету не ў касмічным плане, а ў грамадска-этнічным: «*Чаму цыгане ўсё жыццё не працуюць і маюць добрыя валасы? Таму што перад распяццем Хрыста цыганка схавала цвік, якім яго хацелі*

прыбіць, у свае валасы. У падзяку Ісус, калі ўваскрос, даў ім пышныя валасы і сказаў усё жыццё не працаваць» [9].

У цэнтры рэлігійна-этычных легенд знаходзяцца падзеі, якія перадвызначылі пэўны парадак у рэлігійнай сферы. Напрыклад, за тое, што Св. Касьян, сустрэўшы падчас свайго падарожжа па зямлі мужыка, які завяз у гразі з возам дроў, адмовіўся дапамагчы яму, бо «*пажалеў мараць сваю райскую вопратку*», а Св. Мікола, які ішоў разам са Св. Касьянам, дапамог мужыку, Бог прызначыў, што Міколу «*людзі будуць празнаваць два разы ў год*», а Касьяна «*у тры гады раз*» [4, *133*]. Гістарычныя і тапанімічныя легенды часта накладаюцца адна на адну, і падзея, якая сталася вехай гістарычнага жыцця калектыву, выступае крыніцай з'яўлення пэўнай назвы: «*Пад Койданавым рускія войскі разбілі татараў, а сам татарскі атаман Кайдан уцёк. Але рускія дагналі яго там, дзе цяпер Узда стаіць, і ранілі. Падаючы з сядла, Кайдан ухапіўся за ўзду свайго каня і сказаў: "Вось, дзе напаткала мяне смерць". На тым месцы пачалі будавацца людзі, і пасяленне тое назвалі Узда*» [4, *282*].

Жанравае мысленне стваральнікаў легенд здольна мадэліраваць мастацкі свет і пры дамінанце *выпадку*. Звычайна гэта легенды, якія распавядаюць пра цудадзейныя іконы, храмы, што ўвайшлі ў зямлю або праваліліся, паселішчы, што патанулі, і інш. У параўнанні з выпадкамі, якія фарміруюць мастацкі свет былічак, легендавыя знаходзяцца на іншым узроўні па характары наступстваў. Калі быліčкавы выпадак, узяты асобна, уяўляе сабой хутчэй здарэнне, якое адбылося з героем, то легендавы выпадак набліжаны да падзеі, бо выпадак, калі на месцы замка або горада разліваецца возера, напэўна мае большы грамадскі рэзананс, чым сустрэча селяніна з нячысцікам на начной дарозе.

У сістэме жанраў народнай прозы анекдоты займаюць адметнае месца, абумоўленае іх тэкставай спецыфікай. Тэкст анекдота фіксаваны і ў працэсе свайго функцыянавання не ствараецца кожны раз нанова, а ўзнаўляецца. На думку Е. Я. і А. Д. Шмялёвых, гэта «квазінаратыўны маналагічны тэкст (фармальна тэкст анекдота часта з'яўляецца дыялогам, але гэта ўяўны дыялог: пытанне, задаваемае ў пачатку анекдота слухачу, не патрабуе ад яго адказу, апавядальнік сам адказвае на яго) з двухчасткавай структурай: больш доўгі зачын, потым кароткі і нечаканы канец, які вымушае слухача пераінтэрпрэтаваць пачатак анекдота. У неадпаведнасці пачатку і канца анекдота – яго соль» [8, *131*].

Жорстка заданая схема анекдота, якая імкнецца ўкласціся ў мінімальны аб'ём тэксту, абумоўлівае і асаблівасці будовы яго мастацкага свету, таксама абмежаванага да мінімум: «*Праз кірмашны пляц праходзіць п'яны і, убачыўшы незнаёмага, пытаецца: "Ска-ажыце, якая цяпер пара: ці на небе свеціць сонца, ці месяц?" – "Не ведаю, браце, бо я не тутэйшы"*» [9]. У адрозненне ад твораў іншых жанраў фальклорнай няказкавай прозы, мастацкі свет анекдота замкнёны на сабе ў яшчэ большай ступені, чым свет небыліц. Калі апошнія хаця б па стылі апавядання (ад першай асобы) могуць быць прыпадобненыя да апавяданняў пра быццам бы сапраўдныя падзеі і тым самым мець выйсце на апавядальніка, то нерэальнасць таго, пра што ідзе гаворка ў анекдоце *павінна быць* відавочнай для слухача. Гэта абавязковая ўмова існавання анекдота як

такога. Таму анекдатычныя сітуацыі абагулена схематычныя, а персанажы падкрэслена безасабовыя – гэта маскі пана, войта, мужыка, бабы, кума ці проста чалавека: «*Да войта прынесла баба піражкоў. Ён ёй кажа: "І навошта было несці? Твае дзеткі зласавалі б". – "Ды ешце, пане начальнік, – адказвае бабка, – я дзеткам скажу, што свіння паела"*» [9]. Мастацкая прастора анекдота згорнута ў кропку, у якой параджаецца і з якой выходзіць смехавы імпульс. У гэтую ж кропку сціснуты і анекдатычны час, так што хранатоп анекдота – гэта заўсёды «тут» і «зараз»: «*"Здароў". – "Здароў". – "Што вязеш?" – "Дровы". – "Якія ж дровы, калі ў цябе сена?" – "А калі бачыш, што сена, дык нашто пытаешся?"*» [9]. «Анекдот больш, чым іншыя жанры фальклору, патрабуе актыўнага мыслення», – сцвярджае А. С. Фядосік, – таму што «вельмі часта сэнс і ідэя заключаны ў падтэксце» [2, *27-28*]. Сапраўды, разуменне слухачом анекдота можа быць прыпадобнена да рашэння ім лагічнай задачкі па выяўленні неадпаведнасці паміж пачатковай і заключнай часткамі і знаходжанні схаванага сэнсу анекдота.

Мадэліраванне мастацкага свету анекдота адбываецца адпаведна вызначанай схеме, якая, згодна з працай Е. Я. і А. Д. Шмялёвых, мае наступны выгляд: «Спачатку задаецца пэўная сітуацыя, кантэкст дзеяння (гэта неабавязковая частка), потым расказваецца гісторыя, падобная на задачу, якая мае некалькі рашэнняў, затым ў апошняй фразе даецца нестантартнае «гумарыстычнае» рашэнне гэтай задачы» [8, *27*]. Пры гэтым акцэнт жанравым мысленнем стваральнікаў робіцца менавіта на нечаканасці, парадаксальнасці і дасціпнасц «рашэння», якое і змяшчае ў сабе «соль» анекдота: «*"Ці не бачыў, васпан, бягучага зайца?" – пытае паляўнічы аратая. "Ага, бачыў." – "Ці даўно бег?" – "А ўжо, пэўна, тыдні два будзе"*» [2, *248*].

Мастацкі свет анекдота спецыфічны. На думку С. Н. Бройтмана, першае месца тут займае не паказаная ў творы падзея, а падзея самога расказвання, якая ўяўляе сабой «сутыкненне – у той ці іншай форме – супрацьлеглых пунктаў погляду» [7, *298*], таму дзеяння ў тым плане, у якім можна назіраць яго ў творах іншых празаічных няказкавых жанраў, у анекдотах няма. Тут рух іншага кшталту, а менавіта: ад «задачы» да яе нестандартнага «вырашэння», які адбываецца ў суб'ектнай сферы жанру – «у свядомасці героя, апаведача (або апавядальніка) і чытача» [7, *297*] ці слухача. У працах рускіх літаратуразнаўцаў ён вызначаецца як падзея ў мастацкім свеце твора, якая «пераствараe» прадмет выяўлення. Пры мадэляванні мастацкага свету анекдотаў акцэнт робіцца не на падзейнасці (беспадзейнасці), а на сутыкненні розных светаразуменняў герояў або героя і апаведача, момансе неадпаведнасці, які ўскрывае схаваны сэнс і вымушае слухача пераінтэрпрэтаваць змест анекдота.

Такім чынам, жанравая канфігурацыя няказкавых наратываў у вялікай ступені залежыць ад законаў мадэліравання мастацкага свету. Перавага аднаго з кампанентаў – стану, здарэння, выпадку, падзеі – вызначае асаблівасці небыліц, былічак, легенд, сказаў, анекдотаў Дамінанта стану пры стварэнні небыліц абумоўлівае бессюжэтны характар дзеяння і магчымасць неабмежаванага нанізвання эпізодаў. Акцэнт на стане дазваляе засяродзіць увагу слухачоў на незвычайнасці скажонага свету, сцвярджаючы тым самым правільнасць і

ўпарадкаванаць рэальнага. Увасабленне сказавай карціны свету ў творах магчыма пры вядучай ролі здарэння. Адзінкавасць і асабісты характар здарэння найбольш поўна адпавядае «індывідуальна-суб'ектыўнаму» погляду на свет сказавых герояў. Успрыманне выпадку сутыкнення са звышнатуральным героямі апаведачом, а таксама слухачамі ў адпаведнасці з культурна-псіхалагічным прэцэдэнтам, які вядомы героям, апавяльніку, слухачам, з'яўляецца вызначальнай жанравай рысай былічак. Мастацкі свет легенд выбудоўваецца вакол падзеі, што абумоўлівае адмысловае стаўленне да гэтага жанру як да аўтарытэтнай крыніцы ведаў аб мінулым, цяперашнім, будучыні. Перанясенне акцэнту з «аб'ектнай» сферы на «суб'ектную» ўтварае дзеянне, характэрнае для анекдотаў: яно ўяўляе сабой рух ў свядомасці героя, апаведача, слухачоў.

ЛІТАРАТУРА

1. Беларускі фальклор: хрэстаматыя / склад. К. П. Кабашнікаў [і інш.]. – Мінск, 1996.
2. Жарты, анекдоты, гумарэскі / склад. А. С. Фядосік. – Мінск, 2005.
3. *Ивлева, Л. М.* Скоморошины (общие проблемы изучения) / Л. М. Ивлева // Славянский фольклор. – М., 1972.
4. Легенды і паданні / склад. М. Я. Грынблат і А. І. Гурскі. – Мінск, 1983.
5. *Лотман, Ю. М.* Структура художественного текста / М. Ю. Лотман. – М., 1970.
6. Народная проза / К. П. Кабашнікаў, А. С. Фядосік, А. В. Цітавец. – Мінск, 2002.
7. Теория литературы: учеб. пособ.: В 2 т. Т. 1: Н. Д. Тамарченко, В. И. Тюпа, С. Н. Бройтман. Теория художественного дискурса. Теоретическая поэтика. –М., 2004.
8. *Шмелёва, Е. Я.* Русский анекдот: Текст и речевой жанр / Е. Я. Шмелева, А. Д. Шмелев. – М., 2002.
9. Матэрыялы жанравага і рэгіянальнага архіву вучэбна-навуковай лабараторыі беларускага фальклору Беларускага дзяржаўнага універсітэта.

Вольга Прыемка

РЭПРЭЗЕНТАТЫЎНЫЯ МАТЫВЫ Ў ПАЛЕСКІХ ВЯСЕЛЬНЫХ ПЕСНЯХ

У сучаснай фалькларыстыцы распрацоўка тэорыі матыву пакуль што не атрымала канчатковага завяршэння, на што неаднойчы звярталі ўвагу даследчыкі [7, 9]. Вялікі дыяпазон сэнсаў, які ўкладаюць у паняцце «матыў», прыводзіць да залішне шырокага выкарыстання тэрміна, а часам нават да яго атаясамлівання з праблематыкай або тэматыкай твораў. І гэта нягледзячы на тое, што першае тэарэтычнае абгрунтаванне катэгорыі «матыў» у свой час даў

ужо А. Весялоўскі (1838–1906), які лічыў матывы натуральным выяўленнем зборнай псіхікі і адпаведных умоў у першыя часы супольнага жыцця, падкрэсліўшы іх важную ролю ў станаўленні чалавечай культуры. На яго думку, акаляючае асяроддзе паўсюдна ставіла перад чалавекам тыповыя пытанні, а на запатрабаванні першабытнага розуму культура давала вобразныя адказы, якія замацоўваліся ў выглядзе пэўных формул. Матывы былі кандэнсатарамі чалавечага вопыту, назіранняў, абагульненняў, гатовымі клішэ, якія ўваходзілі ў мастацкія творы ў якасці ўстойлівых змястоўных кампанентаў, зноў і зноў выкарыстоўваліся, паўтараліся. Матывы цікавілі А. Весялоўскага ў сувязі з праблемай запачаткавання сюжэтаў. Калі сюжэты – гэта складаныя схемы, то матывы – прасцейшыя апавядальныя адзінкі.

Вядомая даследчыца, глава сучаснай фалькларыстычнай школы Беларускага дзяржаўнага ўніверсітэта Р. Кавалёва, вывучаючы беларускія куставыя песні, прапанавала лічыць, што «куставы абход – своеасаблівы вербальна-акцыянальны сюжэт, які разгортваецца ў прасторы і часе праз кумулятыўнае нарошчванне звёнаў з новымі персанажамі» [5, *68*]. Фалькларыстка заўважыла, што «з'яўляючыся часткай абрадавага сюжэта, самі абходныя песні бессюжэтныя. Яны складаюцца з характэрных для іх матываў. Склад, характар і семантыка куставых матываў вытворныя ад рытуальнага зместу абраду, правілы іх счэплівання задавала логіка абрадавага сюжэта. Матывы былі рухавіком кампазіцыі песень, вобразным адказам на патрабаванні камунікатыўнай стратэгіі, а пераход ад аднаго песеннага матыву да другога – лірычнай падзеяй, рэалізацыяй крэатыўнай, рэферэнтнай і рэцэптыўнай кампетэнцый мастацкага твора» [5, *68*]. Гэтыя высновы даследчыца зрабіла адносна куставага комплексу, аднак, як паказвае наш аналіз, яны адлюстроўваюць спецыфіку і песеннай інфраструктуры беларускай, у прыватнасці пінскай, абраднасці. Абапіраючыся на прапанаваныя ёй функцыянальныя *тыпы* матываў, якія даследчыца вылучыла ў адпаведнасці з камунікатыўнай стратэгіяй абходнага абраду (рэпрэзентатыўныя, рытуальна-шлюбныя, аграрна-магічныя, патрабавальныя) [5, *69*], мы звярнулі ўвагу на спецыфіку праяўлення ў вясельнай паэзіі пінчукоў такога *віду* рэпрэзентатыўных матываў, як прасторава-часавыя.

Адразу трэба агаварыцца, што прастора і час абумоўлены рытуальна-міфалагічнымі акалічнасцямі вясельнага абраду. Для мастацкага свету пінскіх вясельных песень характэрныя ўстойлівыя прасторавыя і часавыя прыкметы, маркіраваныя ў адпаведнасці з вясельнай эстэтыкай. Хранатоп вясельных песень канструіруецца называннем пэўных прасторавых аб'ектаў, пазначэннем самога часу. У паэтычных творах згадваюцца хата, дуброва, сад, бор, мора і інш.; сярод хранонімаў дакладна вылучаюцца дні свята або моманты выканання абраду: «суботанька», «нэдэля», «нучка тёмна».

У кантэксце вясельнай абраднасці пінчукоў «*дубровонька*» – «свая» прастора, родны дом. У гэтым значэнні праяўляецца супрацьпастаўленне «*блізкì – далёкі»*. Эквівалентам «*дубровы*» з'яўляецца «*лес*». У песнях можна прасачыць шлях жаніха-«*сокола*» да «*лесу*», дзе жыве яго «*зувзулька*»: «*Через трі лісы, і через четыры, стань собі на пятом лісі…*» [* 1]. «*Лесу*», «*дуброве*»

супрацьпастаўляюцца «*бор*», «*горы*». «*Бор*» у пінскіх песнях асэнсоўваецца як «іншы» свет, дзе дзяўчына засталася назаўжды, адкуль ужо не магла вярнуцца назад, бо не «ведала» дарогі. У матыве «*прылету ў бор птушкай*», як лічаць даследчыкі, прасочваецца распаўсюджанае ўяўленне пра пераўвасабленне душы нябожчыка, якая адлятае на «той» свет птушкай. У семантыцы гэтага матыву сустракаюцца розныя мадыфікацыі, дапаўненні хрысціянскімі элементамі, прыўнясенне пэўных рэалій, у прыватнасці вывядзенне на першы план сацыяльнага значэння «*бора*» як «чужой» зямлі ці сям'і. Такая перакадзіроўка міфалагічнага зместу – цалкам натуральны факт для пінскай песні, цесна звязанай з народным побытам і светапоглядам, з усімі іх зменамі. У сацыяльным плане «*бор*» можа выступаць у якасці канцэптуальнай мяжы паміж «сваёй» і «чужой» прасторай. Напрыклад, у песні «Нуце, нуце, раду радуйце» жаніх і яго родзічы едуць борам. Для юнака дарога праз бор з'яўляецца шчаслівай, бо з ім «*едзе Бог*», а для нявесты на першы план выступае сацыяльная семантыка «*бора*» як «чужой» зямлі.

Асаблівую цікавасць пры аналізе зместу пінскіх вербальных тэкстаў выклікае лексема «*сад*». Сімволіка «*сада*» распаўсюджана ў фальклоры ўсходніх славян. Аднак калі ў свядомасці стваральнікаў рускай вясельнай паэзіі «*сад*» ідэнтыфіцыруецца з дзявоцтвам, родным домам, то ў фальклорнай свядомасці пінчукоў яго семантыка атрымала іншае тлумачэнне: гэта новы статус дзяўчыны – яе стан замужняй жанчыны: «*Ужэ ж бо мні дубрувонька доіла, // Ужэ ж бо мні садовіночка прыспіла. // ...Ужэ ж бо мні батькоўства доіла, // Ужэ ж бо мні свэкроўства прыспіла...*» [4, № 270]. У той жа час гэта – пэўная прастора, чужы дом: «*Уленула заўзуленька // У вышнёвый садочок. // Сюды гляне, туды гляне – // Некуда вылятеть: // По один бэк – вышнёвый сад, // По други – виноград. // Да ўехала девонька // У свэкратковэ подворъе. // Сюды гляне, й туды гляне – // Некуда выехаты: // По один бэк – скамьица, // По други – пиўница...»* [4, № 230]. З прыездам нявесты «*сад*» набывае выключна станоўчыя якасці: у ім з'яўляюцца «*вішні*», сюды прылятаюць «*голубы*» і г. д.

У некаторых пінскіх песнях узгадваюцца «*рака*» і «*мора*». Так, уязджаючы ў двор жаніховай хаты, нявеста «*разлівается рэчкай*», гэта значыць, вадой пладароднай, што, відаць, звязана з матывамі нараджэння. У той жа час у значэнні «мора» – вады салёнай, непрыгоднай для піцця ці арашэння, «ніжняй» – гэта намінацыя звязана са смерцю. У міфалагічным уяўленні славян вада, як і неба, з'яўляецца месцам жыхарства продкаў. На гэтыя вераванні ўказваюць шматлікія факты пахавальнай абраднасці: адным са спосабаў пахавання ў старажытных славян было апусканне нябожчыка ў палонку, у раку. Пахаванне Кастрамы як імітацыя пахавальнага абраду таксама заканчвалася апусканнем чучала ў ваду. Л. Вінаградава, зыходзячы са сведчанняў «Слова Грыгорыя Багаслова» (ХІХ ст.), выказала меркаванне, што «… да вады хадзілі, каб утварыць нейкія дзеянні, блізкія варажбе… Падразумявалася пры гэтым сувязь з нячыстай сілай ці душамі памёрлых» [3, *23*]. На аснове тэзіса К. Машыньскага аб матыве пераправы праз ваду як спосабе сувязі з іншасветам даследчыца лічыць, што перад вяселлем маглі хадзіць да вады для высвятлення, ці будзе шлюб адобраны продкамі, альбо папрасіць іх благаслаўлення [3, *23*].

Так высвятляецца міфарытуальная сувязь: шлюб – праз пасрэдніцтва продкаў – вада. Акрамя таго, «*вада*» ўспрымалася як перашкода, мяжа, што раздзяляе розныя этапы жыцця, таму пры пераходзе дзяўчыны ў новы стан трэба яе было пераадолець. Так, відаць, з’явілася ўяўленне пра шлюбную сімволіку вады.

Адзначым, што традыцыя пэўным чынам уплывала на паводзіны нявесты. Дзяўчына павінна была прайсці перыяд ізаляцыі, якая праяўлялася рознымі спосабамі. Адзін з іх – накрыванне покрывам, хусткай. У пінскіх песнях сустракаюцца матывы пра знаходжанне нявесты ў «*темніцы*», «*каморачке*»: «*Шкада тую маладіцу, // Што сядіть у темніцы. // Трэба ёй прастор даць – // Пакрывала зняць*» [* 2]. Нявеста павінна была «знікнуць» на некаторы час для іншых людзей і з’явіцца перад імі ў вызначаны рытуалам момант ў іншай іпастасі. Змены ў паводзінах выражаліся і іншымі спосабамі: па хаце нявесту вадзілі за руку ці за ручнік, павязаны на руцэ; з дому дзяўчына не магла выйсці адна, без суправаджэння і г. д.

Форму зносін з нявестай, якая знаходзілася ў парогавым стане, вызначалі часавыя ўяўленні. У пінскім вяселлі спосабам звароту да дзяўчыны з’яўлялася выкананне песні – такая форма патрабавалася рытуалам. Пакуль адбываўся пэўны абрад, гэтае правіла дакладна выконвалася. Калі «абрадавы час» заканчваўся, вярталіся да звычайных норм адносін. Дыферэнцыруючы этапы станаўлення і развіцця часавых (тэмпаральных) уяўленняў чалавека, М. Ахундаў на першае месца ставіць міфічны час, які праходзіць у сваім развіцці шэраг этапаў, і кожнаму з іх уласціва пэўная мадэль. Даследчык адзначае, што «міфалагічны час, адштурхоўваючыся ад архаічнай маятнікавай (хістальнай) мадэлі, пераходзіць да цыклічнай мадэлі, аднак на ёй не спыняецца, а развіваецца да мадэлі спіральнага часу» [1, *621*]. Магчыма, што маятнікавая мадэль часу адпавядае ранняму збіральніцка-паляўнічаму перыяду каменнага веку. Маятнікавы тып часу прадстаўлены ў пінскіх песнях матывам метамарфозы. Не выклікае сумненняў, што ўзнікненне і існаванне матыву пераўвасаблення нельга аддзяліць ад прасторава-часавых уяўленняў чалавека, таму што метамарфоза з’яўляецца пераходам ад адной якасна-колькаснай формы да іншай. Прычым гэты пераход ажыццяўляецца не прамалінейна, а скачкамі. Такім чынам, метамарфоза, як адзначыў М. Бахцін, – гэта «пэўная форма часавага раду» [2, *264*].

У эпоху мезаліту на калектыўна-працоўнай аснове ўзнікае дыферэнцаванае пачуццё часу, пра што сведчыць цыклічнасць каляндарна-абрадавай дзейнасці чалавека. Цыклічная і спіральная мадэлі міфічнага часу, фіксуючы пастаяннае аднаўленне прыроды, цыклічнасць, «зваротнасць» часу, умацоўвалі веру чалавека ў бессмяротнасць яго душы, у магчымасць існавання яе не толькі ў чалавечым абліччы, але і ў выглядзе расліны, жывёлы і нават нежывой істоты. Такім чынам, асаблівасцю міфічнага часу, як адзначае М. Бахцін, з’яўляецца яго адзінства, нерасчлянёнасць асобных часавых радоў, у прыватнасці, прыроднага і сацыяльнага [2, *358*]. З нараджэннем і ўмацаваннем класавай структуры грамадства, паводле сцвярджэнняў даследчыка, адбываецца шырокая трансфармацыя часавых форм: «Раўназначныя і вялікія рэальнасці старажытнага дакласавага грамадства адрываюцца адно ад аднаго, падвяргаюцца ўнутранаму

раздваенню і рэзкаму іерархічнаму пераасэнсаванню» [2, *362*]. Гэта значыць, што часавыя формы гэтага перыяду адметныя дакладным размежаваннем прыроднага і грамадскага, індывідуальнага, прыватнага і агульнага, гістарычнага. У гэтых умовах дыферэнцыяцыі індывідуальных радоў жыцця і рада гістарычнага часу песенная метамарфоза выступае як прыватны на фоне прыроды і соцыума выпадак, як падзея асобнага чалавечага жыцця. Таму сфера яе функцыяніравання цалкам пераносіцца ў сям'ю, ва ўзаемаадносіны двух ці некалькіх людзей. Менавіта такімі з'яўляюцца песні пра пераўвасабленні нявесты. У пінскіх тэкстах маладая прадстае ў выглядзе птушак, жывёл: «*Ой, лісом шла пчолою, // Цэраз поле перапёлкою, // На двыр сплыла щукою, // А ў хату ўлізла павою, // За стол села панною*» [8, № 47]. Пераўвасабленні, якіх, як відаць з тэксту, магло быць некалькі, адбываюцца скачкамі і практычна імгненна.

Магчыма, што, будучы «чужой», нявеста ўспрымалася родзічамі жаніха як прадстаўнік «чужога», а значыць, нечалавечага боку, жыхары якога – нелюдзі. У навуковай літаратуры неаднаразова адзначалася, што стэрэатып увасаблення «чужога» боку як прасторы «з парушанай дыстрыбуцыяй уласцівы… для ўсёй традыцыі апісання «невядомых, далёкіх земляў», «таго свету» з іх жыхарамі паўчалавечага, паўзвярынага аблічча» [1, *73*]. У вясельных матывах знайшло увасабленне міфалагічнае ўяўленне пра перасяленне душы чалавека ў жывёл, вядомае многім народам. У міфалагічнай сюжэтнай сітуацыі «дзяўчына пераўтвараецца ў «*утоўку*», адлятае на «*мора*», жаніх палюе на яе (ён з'яўляецца носьбітам паляўнічага атрыбута – каня)», жаніх-паляўнічы мае арнітаморфнае аблічча – гэта «*селезень*», які даганяе «*утоўку*», «*ворон*», які палюе на «*галочку*» і г. д. Паляванне здаўна вядома як сімвал сватаўства, шлюбу не толькі ў славян, але і ў іншых народаў. Падкрэслім, што ў матыве «*палявання*», у адрозненне ад «пераўтварэння», птушка заўсёды мае прыкметы якога-небудзь віду. У вясельных песнях пінчукоў выяўляецца той жа змест, што і ў чарадзейнай казцы з матывам пагоні, дзе царэўна ператвараецца ў зорку, вутачку, шчупака і г. д. Герой імкнецца вярнуць ёй чалавечае аблічча. У. Проп адзначае, што пераўвасабленне дзяўчыны ў жывёлу ідзе ад уяўленняў пра пераўвасабленне душы чалавека пасля смерці. Аднак пераўтварэнні суправаджаюць і зварот у свет жывых [6, *323–325*]. Навуковец выказвае меркаванне, што ў казках, калі бягучы чалавек ператвараецца ў лебедзя, а праследвальнік кідаецца на яго драпежнай птушкай, маецца на ўвазе лоўля душы нябожчыка. У. Проп прыходзіць да думкі, што асноўныя віды пагоні будуюцца на ўяўленнях аб вяртанні з царства мёртвых у царства жывых [6, *325*]. Мяркуем, што матывы вясельных песень узыходзяць да тых жа ўяўленняў, якія ўвасоблены ў матывах чарадзейных казак з пагоняй і пераўтварэннямі.

Памерлыя родзічы, як і раней, лічыліся членамі родавага калектыву. Натуральна, што ў такі адказны момант, як уступленне ў шлюб, неабходна было заручыцца іх згодай, прыхільнасцю і заступніцтвам. Асноўным спосабам «зносін» з нябожчыкамі, мовай, якая была зразумелай для іх, была песня. Як правіла, улічвалася ступень сваяцтва: калі гэта былі бацькі, то да іх звярталіся з песняй, у якой гучалі матывы запрашэння на вяселле, просьбы аб благаслаўленні і гэтак далей. У неабходнасці такой формы камунікацыі палягае

ўяўленне, што жыццё і дабрабыт тых, хто жыве, залежыць ад продкаў. Абрады запрашэння на вяселле памерлых бацькоў адбываліся ў пінчукоў рознымі спосабамі. Звычайна дзяўчына перад вянцом хадзіла на могілкі. Песні сіраты з'яўляюцца стэрэатыпнымі формуламі: дзяўчына запрашае нябожчыка «*юстать, нэ лежать*», заве на вяселле «*повэсті порадочок*». Матыў «*бацькі не прыходзяць на вяселле*» распрацоўваецца ў пінскіх паэтычных тэкстах ідэнтычна: бацькі не могуць прыйсці на «*вэсілля*», таму што, па-першае, нябожчыкі «не ведаюць» свет жывых, таксама як жывыя не ведаюць свет памерлых, а па-другое, ім цяжка падняцца: «*Одін замочок – жоўтый песочок, а другый замочок – новый домочок, трэйцій замочок – зэлэный хвуйнычок*» [* 2]. У песнях нявесты-сіраты прасочваецца дынаміка ўяўленняў пра спосабы сувязі з памерлымі бацькамі. Напрыклад, у песні «*Ой, лэтэла зозуленька*» дзяўчына, якая «*мамы нэ мае*», сама становіцца птушкай і ляціць да маці, каб асабіста запрасіць яе на вяселле. З часам чалавечае выдзяляецца са свету прыроды, а былая тоеснасць «*чалавек – прырода*» разбураецца. У песнях з'яўляецца матыў мары пра крылы, якія б аднеслі дзяўчыну на магілу роднага чалавека: «*Добра табе, голуб, а мне не, ёсць у табе пер'я, а ў мяне – не*». Канчатковая страта веры ў пераўтварэнне, якая не мае падтрымкі нават праз традыцыі, змяняе і форму выражэння. Так у песнях з'яўляецца матыў «*пасрэдніцтва»* паміж «гэтым» і «тым» светам, які ажыццяўляюць птушкі: «*Пошлю зовзульку на Ўкраіноньку / По свою родіноньку. / А соловейка до яснаго нэба, / Що бацінка мні потреба*..» [* 2].

Такім чынам, прасторава-часавыя матывы вясельных песень пінчукоў вызначаюцца пэўнымі семантычнымі нюансамі, для лепшага разумення якіх трэба мець на ўвазе агульную спецыфіку прэзентацыі мастацкага свету абрадавых твораў.

ЗАЎВАГІ

* 1. Запісана аўтарам у 1988 г. у в. Лышча Пінскага раёна ад В. М. Грушко, 1932 г. н.

* 2. Запісана аўтарам у 1991 г. у в. Азарычы Пінскага раёна ад К. М. Яруты (Сінкоўскай), 1926 г. н.

ЛІТАРАТУРА

1. *Ахундов, М. Д.* Концепция пространства и времени: Истоки. Эволюция. Перспективы / М. Д. Ахундов. – М., 1982.

2. *Бахтин, М. М.* Вопросы литературы и эстетики / М. М. Бахтин. – М., 1975.

3. *Виноградова, Л. Н.* Девичьи гадания о замужестве в цикле славянской календарной обрядности / Л. Н. Виноградова // Славянский и балканский фольклор. Обряд. Текст. – М.. 1981.

4. *Довнар-Запольский, М. В.* Белорусское Полесье. Сборник этнографических материалов. Песни пинчуков / М. В. Довнар-Запольский // Унив. Изд. – М., 1896. № 1.

5. *Кавалёва, Р. М.* Лакальна-рэгіянальныя парадыгмы беларускага фальклору: у 3 ч. Ч. 1: Заходнепалескія куставыя песні: вучэб.-метад. дапам. для студэнтаў філал. фак. / Р. М. Кавалёва. – Мінск, 2008.

6. *Пропп, В. Я.* Исторические корни волшебной сказки / В. Я. Пропп. – М., 2000.
7. *Трыфаненкава, М. А.* Матыў змеяборства ва ўсходнеславянскай фальклорнай традыцыі: Генезіс. Семантыка / М. А. Трыфаненкава. – Мінск, 2003.
8. *Чубинский, П. П.* Труды этнографическо-статистической экспедиции в Западно-Русский край: Материалы и исследования / П. П. Чубинский. – СПб., 1877. Т. 4.

Таццяна Лук'янава

СТЫЛЬ ПРАЗАІЧНАГА ЖАНРАВАГА ВЫКАЗВАННЯ Ў БЕЛАРУСКІМ НЯКАЗКАВЫМ ФАЛЬКЛОРЫ

Мастацкі твор уяўляе сабой не толькі створаны ўмоўны свет, але і выказванне аўтара аб гэтым свеце, звернутае да адрасата. Рэалізацыя і нармальнае функцыянаванне фальклорнага твора адбываецца ў выглядзе вуснага выказвання, тэкст якога арганізуецца жанрам адпаведна вызначанай сітуацыі зносінаў. Жанр, такім чынам, выступае ў якасці «гістарычна прадуктыўнага тыпу выказвання, які рэалізуе пэўную камунікатыўную стратэгію эстэтычнага па сваёй мэце дыскурса» [4, *83*]. Камунікатыўная стратэгія жанра, прадстаўленая адзінствам крэатыўнага (хто гаворыць), рэферэнтнага (пра што гаворыцца) і рэцэптыўнага (каму гаворыцца) бакоў зносінаў, рэалізуецца праз асаблівасці пабудовы твора як маўленчага цэлага. Стыль мастацкага твора пры гэтым разглядаецца, згодна з вызначэннем В. І. Цюпы, як «тып адзінай і эстэтычна мэтанакіраванай упарадкаванасці (праз сістэму кампазіцыйна-маўленчых форм твора) фанетычных, лексіка-сінтаксічных і да т. п. асаблівасцей усіх выказванняў маўленчых суб'ектаў», а таксама як «агульны рэгулятыўны прынцып такога роду асаблівасцей выказванняў і іх кампазіцыйных форм у творы, які ўсведамляецца на фоне аналагічных мастацкіх з'яў і можа быць узноўлены шляхам перайманняў, стылізацый, варыяцый або пародый» [4, *456*].

Асаблівасці стылю мастацкага выказвання ў жанрах няказкавай фальклорнай прозы залежаць ад камунікатыўнай стратэгіі, якая рэалізуецца жанрам праз сістэму кампазіцыйна-маўленчых форм суб'ектных выказванняў твора. Для выяўлення камунікатыўнай стратэгіі няказкавых жанраў фальклорнай прозы неабходна раскрыццё структуры суб'ектнай арганізацыі твораў, якія разглядаюцца ў якасці мастацкага выказвання фальклорнага аўтара, адрасаванага слухачу. Маўленчай асновай зносінаў паміж творам як адзіным мастацкім выказваннем фальклорнага аўтара і яго адрасатам выступае *аповед,* які вызначаецца як «матэрыяльная (маўленчая) аснова <...> зносінаў суб'екта, які апавядае, і адрасата...» [4, *266*]. Разгляд маўленчых структур апавядальных празаічных жанраў фальклору патрабуе таксама аперыравання такімі нараталагічнымі катэгорыямі, як *аўтар* (у дачыненні да фальклору –

фальклорны аўтар), *апавядач*, *апавядальнік*, *адрасат (слухач)*, якія ў сваю чаргу шчыльна звязаны з катэгорыяй *выканаўцы* [3].

Пазіцыя фальклорнага аўтара ў *легендах* характарызуецца паведамленнем звестак аб мінулым, верагоднасць якіх не падлягае сумненню. Найбольш распаўсюджанай для легенд формай прысутнасці фальклорнага аўтара на суб’ектным узроўні з’яўляецца форма апаведача. У тых выпадках, калі ў тэксце сустракаецца форма апавядальніка, яна звычайна выкарыстоўваецца напачатку або напрыканцы апавядання ў якасці своеасаблівай звязкі падзей мінулага з цяперашнім. Ён не з’яўляецца ўдзельнікам ці сведкам падзей, як, напрыклад, апавядальнікі былічак або сказаў: «*Гэта сяло называецца Більск тым, што калісь вельмі і вельмі даўно – я гэтага не памятаю, тылька мне расказуваў мой дзід – жыў тут багаты памешчык. Звалі яго Більскім*...» [2, *286*]; «<...> *Вось адтаго быццам наша мястэчка і завецца Узда*» [2, *283*].

Легендавым апавяданнем ствараецца своеасаблівая гісторыя, якая пачынаецца з часоў стварэння зямлі і цягнецца дагэтуль. Падзеі, пра якія расказваецца ў асобных легендах, прадстаўляюць сабой падрабязнасці гэтай квазігісторыі і адрозніваюцца большай або меншай ступенню міфалагізацыі. Таму рэгулятыўны прынцып легендавага стылю, на які абапіраецца жанравае мысленне носьбітаў вусна-паэтычнай традыцыі, на нашу думку, можа быць названы «квазігістарычным». Стыль жанравага выказвання легенд да таго ж валодае тлумачальна-філасафічнай накіраванасцю, што на тэкставым узроўні выражаецца праз задаванне апаведачам пэўных пытанняў, якія часта маюць светапоглядны характар, і адказаў на іх. Пытанне можа быць зададзена проста: «*Даўней людзі ведалі той час, калі да іх смерць прыйдзе, а цяпер, акромя бога, ніхто не ведае. Як гэта зрабілася*? <...>» [2, *51*]; «*Ці ведаеце, скуль узяўся мядзведзь*? <...>» [2, *54*]. А можа мецца на ўвазе, калі само апавяданне пра падзеі пабудавана ў выглядзе адказу на пытанне, якое не прагучала. Пра гэта сведчаць і такія звычайныя для легенд канцоўкі, як «*От адкуль узяліся буслы*» [2, *61*]; «*А гэта была алешына. От затым яна і чырвоная*» [2, *76*]; «*Вось адкуль у вёскі гэта пяшчотнае, напеўнае імя – Ліпень*» [2, *301*] і да т. п. Пазіцыя слухача легендавага выказвання – пасіўнае ўспрыняцце звестак, адносіны да іх як да верагодных ведаў, якія трэба захаваць і пры магчымасці паведаміць тым, хто яшчэ не ведае.

Для *былічак* характэрна прысутнасць фальклорнага аўтара на суб’ектным узроўні твора ў форме апавядальніка. Апавядальнік расказвае пра незвычайнае і страшнае здарэнне, якое адбылося з ім або добра вядомымі яму людзьмі, сведчанні якіх заслугоўваюць даверу. «*Сядзімо мы раз у карчме, пакурваем люлькі да гамонім аб том, аб сём. Толькі ось улазіць Купрэй і пачынае жаліцца, што яго коні ноччу хтось заезджвае ў хляве* <...>» [2, *161*]. Выкарыстанне суб’ектнай формы апавядальніка стварае эфект атрымання слухачом звестак «з першых рук», што дае дадатковыя падставы для ўспрыняцця іх як верагодных, асабліва калі ў тэкст уключаны пераканаўчыя запэўніванні апавядальніка: «<...> *Я сама бачыла от гэстымі самымі вачыма, што на вас пазіраюць. Далібо, што праўда, каб я так свет божы аглядала* <...>» [2, *221*]. Акрамя таго, яна дазваляе

слухачу перажыць разам з апавядальнікам усю нечаканасць і жудасць здарэння, пра якое расказваецца ў былічцы.

Значна радзей сустракаецца ў былічках форма апаведача. Звычайна яна выкарыстоўваецца для паведамлення пра тое, якія бывалі выпадкі сутыкнення са звышнатуральным. У такіх апавяданнях, як правіла, не засяроджваецца увага на асобе удзельніка здарэння, не называецца імёнаў. Герой прадстаўлены як «*нейкі чалавек*», «*адзін чалавек*», «*адна баба*» і да т.п. «*Адзін чалавек, ідучы познім вечарам, убачыў на полі нейкую істоту. Падобная да чалавека, але не мела на сабе шкуры і былі відаць усе ўнутранасці* <...>» [2, *172*].

Былічкавы аповед ўзнаўляе карціну свету, у цэнтры якой знаходзяцца ўзаемаадносіны чалавека са звышнатуральнымі істотамі і з'явамі. Таямнічасць звышнатуральнага свету, яго небяспечнасць для чалавека, натуральна, выклікалі страх. Адчуваюць страх героі былічак: «<...> *Ён у страх, яму аж валасы дыбам сталі, – думае, што гэта нячысты* <...>» [2, *194*]. Перадаецца гэта пачуццё і слухачу, прычым не толькі з-за жудасці самога здарэння, але і дзякуючы напружанасці апавядання. У некаторых творах перш, чым перайсці да самога здарэння, апавядальнік папярэджвае, што будзе расказваць пра страшныя рэчы. Такая прадмова адразу стварае адпаведны настрой слухача: «*Ці вы ведаеце, – не пры нас гаворачы, – што гэта за ліхо – мара? Калі самі не ведаеце, та мо хоць чулі ад людзей. А от мне так трапілася самому бачыць на вочы гэстую пачверу. Ну й пачвера ж, мае браткі! Але ось я раскажу па парадку, як тое было* <...>» [2, *172*].

Сустрэча героя былічкі са звышнатуральнай істотай героя амаль заўсёды нечаканая, раптоўная. У тэксце эфект нечаканасці ствараецца за кошт выкарыстання прыслоў'яў «*раптам*», «*удруг*», а таксама часціц «*аж*», «*ажно*» і да т. п. Найбольш абвостраныя моманты дзеяння акцэнтуюцца апавяданнем дзякуючы ўжыванню дзеясловаў у форме цяперашняга часу: «<...> *Прала яна, прала раз, аж да паўночы. Удруг* ***чуе****, што нехта* ***стукае*** *ў вакно. Так яна* ***пытае****: "Хто там?" Ён і* ***кажа****: "Я прынёс табе, кабета, работу". Спалохалася мая кабета...* <...>» [2, *140*]. Важную ролю ў былічках адыгрываюць дыялогі паміж чалавекам і звышнатуральнай істотай, сапраўдны сэнс якіх для чалавека раскрываецца толькі тады, калі ён здагадваецца, што размаўляў з «нячыстым». Часта распазнаць герою «нячыстага» дапамагае сам дыялог. Стылістычны прынцып, на які абапіраецца жанравае выказванне былічак, можна вызначыць як «прэцэдэнтны», таму што будуецца яно ў адпаведнасці з псіхалагічным прэцэдэнтам. Такое ж успрыняцце аповеду слухачом з'яўляецца найбольш адэкватнай для яго пазіцыяй.

Жанрава-стылістычныя асаблівасці *сказаў* вызначаюцца акцэнтам на асобным чалавеку, які выступае сэнсавым цэнтрам сказавай карціны свету і, як правіла, галоўным героем твора. Жанравае выказванне сказа ўяўляе сабой праламленне традыцыйных уяўленняў, поглядаў, норм і каштоўнасцей праз прызму жыццёвага вопыту асобнага чалавека. Найбольш прыдатнай для гэтага формай прысутнасці фальклорнага аўтара ў тэксце выступае суб'ектная форма апавядальніка, якая, як і ў былічках, стварае эфект непасрэднай прысутнасці «суразмоўцы» і далучэння слухача да перажывання пэўных падзей жыцця

героя: «*Було мне, донькі, у ту пору трыццаць гадоў. А мужычка майго аж у 1941 годзе забралі ў армію. Ох і нагаравалася я. Чацвёра дзяцей на ногі трэба было паставіць* <...>» [* 1].

Мастацкі свет, які ствараецца сказавым аповедам, мае «суб'ектыўна-індывідуальную» афарбоўку, дзе галоўнае месца належыць герою, абставінам яго прысутнасці ў гэтым свеце і яго адносінаў да апошняга. Таму тэксты сказаў не проста падаюць звесткі, дзе і калі адбылося пэўнае здарэнне, але амаль заўсёды ўказваюць на асабістыя абставіны месцазнаходжання героя, колькі яму было гадоў на той час і да т.п. Акцэнтуецца ўвага і на адчуваннях героя: «*Пры Польшчы, пры панах у лес за ягадамі хадзілі з такімі бумажкамі, спраўкамі, што можна збіраць. А я дык вельмі баялася хадзіць і з міне ўсе смяяліся* <...>» [* 1]. Стыль жанравага выказвання сказа характарызуецца канкрэтыкай дэталей самага рознага кшталту: ад дакладнай даты якога-небудзь здарэння да ўнутранага стану героя ў пэўныя моманты. «Жыццепадобнасць» выступае стылеўтваральным прынцыпам сказаў. Жанравае выказванне сказа стылістычна вельмі блізкае да «працэсуальнасці бытавога маўлення». Пазіцыя слухача ў сказе вызначаецца адносінамі разумення носьбіта іншага жыццёвага вопыта і яго пазіцыі ў свеце, што мае на ўвазе адзінства іх нарматыўна-каштоўнаснага раду.

Камунікатыўнай кампетэнцыяй фальклорнага аўтара ў *небыліцах* з'яўляецца паведамленне такога кшталту, неверагоднасць якога павінна быць відавочнай для слухачоў. Небылічным аповедам ствараецца наўмысна скажоны свет, вычварнасць якога сягае далёка за межы звычайнага. Стыль жанравага выказвання небыліц, згодна з нашымі назіраннямі, мае некалькі разнавіднасцей. Першая з іх характарызуецца адкрытым пазіцыяніраваннем апаведачом неверагоднасці з пункту гледжання разумнага сэнсу небылічнага свету. Апавядач сам пацвярджае, што тое, пра што ён расказвае, варта здзіўлення і сумнення з боку слухача: «*А где это виданое, ещё где это слыханое, чтобы курица быка родила,* <...> *поросёночек яичко снёс* <...>» [5, *96*]. Да другой разнавіднасці адносяцца выказванні, прыпадобненыя па стылі выкладання да апавяданняў пра падзеі, якія быццам бы адбываліся ў сапраўднасці. У тэкстах такіх небыліц звычайна выкарыстоўваецца суб'ектная форма апавядальніка. «*Была ў майго татка кабылка. Кабыцілася, прывяла дзесяць кабылкаў, сама адзінаццата. Была ў майго татка сякерка – сякерчылася. Прывяла дзесяць сякеркаў, сама адзінаццата. Ну, што я раблю? Запрагаю кабылку, сякерку пад пояс – еду ў лес па дрова* <...>. *Еду-еду, мая кабылка стала. Палянуў, а кабылка папалам распалася. Пайшоў я ў кусты, вырубаў дубца, скруціў круцялы, звязаў кабылку, еду далей* <...> [* 1]». Пазіцыя слухача заключаецца ў тым, каб не верыць ва ўяўную сапраўднасць апавядання, але далучыцца да своеасаблівай гульні і ў поўнай меры ацаніць яго неверагоднасць.

Яшчэ адной стылістычнай разнавіднасцю жанравага выказвання небыліц (падобнай да другой тым, што асаблівасці выкладання набліжаюцца да апавяданняў пра сапраўдныя падзеі) выступае паступовае ўпляценне небылічных матываў у апавяданне пра быццам бы звычайныя рэчы. «*Здарылася гэта даўно, калі балоты яшчэ асушаныя не былі.* <...> *Аднойчы нейкі паляшук*

вазьмі да і скажы, што навошта, маўляў, па соль ездзіць кудысьці, калі можна сваю соль мець. Для гэтага трэба толькі пасеяць яе, прапалоць, калі ўзыйдзе, а потым сабраць і абмалаціць. Так і зрабілі, пачалі чакаць усходаў. І цяпер чакаюць» [* 1]. Рэцэптыўная кампетэнцыя слухача для такіх тэкстаў заключаецца ў своечасовым распазнанні небыліцы і адпаведнага стаўлення да яе зместу. Вызначальным для стылю жанравага выказвання небыліц можа быць названы «гульнёвы» прынцып.

У *анекдоце* паведамленне фальклорнага аўтара, для якога ў тэксце выкарыстоўваецца пераважна суб'ектная форма апаведача, носіць камунікатыўны статус меркавання. Своеасаблівы дыялог прынцыпова розных поглядаў на вызначаную сітуацыю або розных адносінаў да жыцця, які фарміруе мастацкі свет анекдота і структуру яго тэкста, з'яўляецца вызначальным і для стылю жанравага выказвання. «*"Уставай, стары, пеўні ўжо крычаць!" – "Не трэба нам у гэту справу ўмешвацца"*» [1, *251*].

Галоўнае ў мастацкім свеце анекдота, як лічаць даследчыкі, – «самавыяўленне <...> характару» героя: «ініцыятыўна-авантурныя паводзіны ў аказіянальна-авантурным свеце – паводзіны кемліва знаходлівыя, або, наадварот, дыскрэдытыруюча недарэчнае, ці проста дзівакаватае, дурное, нярэдка блюзнерскае» [4, *85*]. Сродкам такога самавыяўлення слугуе той жа дыялог. Зацягнутым у гэты дыялог аказваецца і слухач, пазіцыя якога ў актыўным абмене меркаваннямі. Для таго, каб такі абмен адбыўся, слухач, на думку В. І. Цюпы, павінен валодаць «рэкрэатыўнай кампетэнтнасцю», якая «мае на ўвазе, у прыватнасці, наяўнасць так званага пачуцця гумару <...>» [4, *91*]. Жанравае выказванне анекдота імкнецца да мінімізацыі маўленчых сродкаў і можа быць зведзена да «рытарычнай мяжы», у якасці якой выступае «камічная апафегма, г. зн. дасціпны выраз» [4, *85*]. «*"Кума, як ты думаеш, што раній было – яйко ці курыца?" – "Э, кумэ, раній усё было"*» [* 1]. Агульны рэгулятыўны прынцып пабудовы выказвання можа быць названы «аказіянальным», улічваючы казуснасць і непрадбачнасць анекдатычнай канцоўкі.

Такім чынам, крэатыўная, рэферэнтная і рэцэптыўная кампетэнцыі жанраў легенды, былічкі, сказа, небыліцы і анекдота ўтвараюць індывідуальную, толькі ім уласцівую, камунікатыўную стратэгію, якая вызначае адметнасць стылю мастацкага выказвання адзначаных жанраў фальклорнай няказкавай прозы.

ЗАЎВАГІ

* 1. Матэрыялы з жанравага архіва вучэбна-навуковай лабараторыі беларускага фальклору пры кафедры тэорыі літаратуры БДУ.

ЛІТАРАТУРА

1. Жарты, анекдоты, гумарэскі / склад. А. С. Фядосік. – Мінск, 2005.
2. Легенды і паданні / склад. М. Я. Грынблат і А. І. Гурскі. – Мінск, 1983.

3. *Лук'янава, Т. В.* Камунікатыўны акт у фальклоры: аўтар – выканаўца – слухач / Т. В. Лук'янава // Язык и социум: Материалы 5-й Международной научной конференции. Минск, 6 – 7 декабря 2002 г. В 2- х ч. Ч. 2. – Мінск, 2003.
4. Теория литературы: учеб. пособ.: в 2 т. / под ред. Н. Д. Тамарченко. Т.1: Н. Д. Тамарченко, В. И. Тюпа, С. Н. Бройтман. Теория художественного дискурса. Теоретическая поэтика. – М., 2004.
5. *Федорова, В. П.* Небылицы / В. П. Федорова // Проблемы изучения русского устного народного творчества. Вып. 1. – М., 1975.

Рыма Кавалёва

ЭКСТРАЖАНРАВЫЯ З'ЯВЫ Ў ТРАДЫЦЫЙНЫМ ФАЛЬКЛОРЫ

Традыцыйны фальклор – складанае, маштабнае, жывое і да канца не вывучанае культурнае ўтварэнне. Па-сапраўднаму прастора фальклорнай традыцыі пачала асэнсоўвацца ва ўсіх яе праявах – жанравых і экстражанравых – дзесьці ў апошнія 25 гадоў у сувязі з пашыраным разуменнем паняцця «фальклор». Высветлілася, што сістэма традыцыйных жанраў любога нацыянальнага фальклору трымаецца на абмежаванай колькасці базавых форм і збольшага тыпалагічна адпавядае сусветнай.

Інтэрнацыянальны характар маюць жанравыя *класы* песеннай творчасці. Паўсюдна сфарміраваліся класы абрадавых і пазаабрадавых песень. Супадаюць пэўныя жанравыя віды. Так, каляндарна-абрадавыя і сямейна-абрадавыя песні ўласцівы не толькі славянам і не толькі індаеўрапейцам, а самым розным народам. Нацыянальная адметнасць жанравай сістэмы пачынаецца з канкрэтыкі – з узроўню жанравых разнавіднасцей, на якім добра бачны лакуны і безэквівалентныя з'явы. Напрыклад, беларускім радзінна-хрэсьбінным песням адпавядае лакуна ў рускім фальклоры, а рускім падблюдным (варажбітным) і ўюнішным песням – лакуна ў беларускім фальклоры. Цалкам арыгінальныя беларускія куставыя песні, паўднёваславянскія і заходнеславянскія краліцкія (каралеўскія). У беларускім фальклоры няма аналагаў сербскім божычным песням на Каляды. Прыклады можна працягваць, яны добра вядомы даследчыкам.

Калі мы звернемся да фальклорнай прозы, то там назіраецца тая ж карціна. Дастаткова выразна вылучаюцца *класы* казкавай і няказкавай прозы, якія ўключаюць шэраг жанраў. Безумоўна інтэрнацыянальным жанрам з'яўляецца казка. Якія б тэрміны ні існавалі для пазначэння казкі ў розных традыцыях, як бы ні адрозніваўся змест этнічных казак, у іх заўсёды можна вылучыць агульныя жанраўтваральныя рысы. Гэта тая нерухомая кропка класіфікацыі, згодна з якой вызначаюцца жанравыя віды (казкі анімалістычныя, чарадзейна-фантастычныя, рэалістычныя), мадыфікацыйныя і інтэграцыйныя формы (казкі міфалагічныя, легендарныя, анекдатычныя і інш.).

Разам з наратыўнай прозай – казкамі, легендамі, прымхліцамі, анекдотамі і іншымі жанрамі – у фальклоры існуе пласт дыскурсіўнай прозы. Яна складаецца з незлічонай колькасці сітуацыйных шматаблічных тэкстаў, якія не ўкладаюцца ў сістэму класіфікацыі традыцыйных жанраў, хоць і належаць традыцыйнаму фальклору. Гэта і ёсць экстражанры (лац. extra ’звыш’, ’па-за’, ’дадаткова’). Яны гойдаюцца на хвалях жыццёвых сітуацый і сітуацыйнага маўлення, утвараюць сімбіятычныя адзінствы і перакрыжаваныя множнасці, даволі свабодна пераразмяркоўваюцца, так што не заўсёды можна сказаць, што перад намі. Паказчыкі экстражанраў – дамінантныя сэнсава-функцыянальныя параметры, згодна з якімі яны асэнсоўваюцца. У народнай свядомасці экстражанры фіксуюцца ў выглядзе прыкмет, павер’яў, абярэгаў, варажбы, тлумачэння сноў і г. д.

Мэта дадзенага артыкула даволі сціплая: усяго толькі звярнуць увагу даследчыкаў на наяўнасць у традыцыйным фальклоры экстражанравых з’яў, генетычна прыналежных стадыі монафальклору, і на канкрэтных прыкладах абгрунтаваць правамернасць паняцця «экстражанр». Вызначэнне складу экстражанраў мы пакідаем для зацікаўленых асоб, спыніўшы ўвагу на прыкметах і павер’ях. Пры даследаванні народных уяўленняў, прыкладам, пра зоркі, маланку, змей, рыб, дрэвы і г. д., гэтыя дыскурсіўныя экстражанры выкарыстоўваюцца як комплексны матэрыял, нягледзячы на тое, што яны грунтуюцца на розных светасузіральных асновах (фр. discours 'маўленне', 'гаворка'). Наогул тэмы фальклорнай дыскурсіўнай прозы, звязанай з маўленчымі актамі, натуральнымі камунікатыўнымі падзеямі, хоць і шырокія, але спецыфічныя. Яны ахопліваюць народныя традыцыі, звычаі, абрады, павер’і, рацыянальнае, магічнае і міфалагічнае асваенне свету, погляды на бога і чалавека, людзей і не-людзей, жывёльны і раслінны свет, культурныя і прыродныя аб’екты (камяні, пагоркі, балоты; збудаванні, рэчы, прадметы). Напрыклад, «прывязка» павер’яў – канкрэтная жыццёвая сітуацыя, якая ўключае па меншай меры дзвюх асоб. Возьмем шэраг сітуацый з удзелам маці і дзяцей, якім трэба нешта забараніць, абгрунтаваўшы забарону спасылкай на вынік яе нарушэння:

а) «Каму кажу, кінь жабу – барадаўкі ўскочаць, не звядзеш потым!»;

б) «А ну злазьце, неслухі! Што надумалі! Не чапайце ластаўку! Хочаце рабацінне на твар! Толькі датыкнецеся да яйка – адразу ўскочыць!»;

в) «Нікуды не хадзіце. Гуляйце каля хаты. Пойдзеце ў поле – русалка ў жыта зацягне. Мала вам не будзе!».

Як бачым, у дадзеным выпадку дыскурсіўны фальклорны элемент з’яўляецца хутчэй сэнсавай структурай, чым завершаным жанравым выказваннем. У складзе сітуацыйнага звароту маці да дзяцей забароне надаюцца розныя функцыі:

- камунікатыўна-інфармацыйная (паведамленне аб існуючых павер’ях);
- засцерагальная (вось што бывае з непаслухмянымі дзецьмі);
- выхаваўчая (як не трэба сябе паводзіць);
- аксіялагічная (каштоўнасць жывой прыроды).

Выказванні апелююць да фальклорна-міфалагічнай карціны свету, праз іх яна набывае слоўнае выяўленне ў форме забароны, але жанрам, у строгім значэнні дадзенага паняцця, не з’яўляецца, як нельга лічыць самастойным жанрам і забарону.

Такім чынам, дыскурсіўная фальклорная проза, дзе жанраў як такіх няма, уяўляе сабой сэнсавыя ненаратыўныя выказванні. Іх можна скараціць да слоўнай формулы адпаведнай структуры тыпу «як – то», «калі – то», «суб’ект – прэдыкат – акалічнасць» і інш., што, уласна кажучы, і робяць інфарманты, калі да іх звяртаецца збіральнік.

Менавіта ў такой штучнай форме павер’і і прыкметы прадстаўлены ў выданнях XIX-XX стст. Найбольш поўнае ўяўленне аб іх дае зборнік А. К. Сержпутоўскага «Прымхі і забабоны беларусаў-палешукоў» (1930). Багаты матэрыял прадстаўлены ў кнігах «Беларускія народныя прыкметы і павер’і» (кн. 1, 1996; кн. 2., 1998; кн. 3., 1999), складзеных У. А. Васілевічам на аснове запісаў папярэднікаў. Шырокая рэпрэзентацыя тэкстаў ажывіла цікавасць даследчыкаў да сучаснага бытавання, збірання і вывучэння пазначаных экстражанраў. Пры фалькларыстычным падыходзе заканамерна паўстае праблема абгрунтавання аб’екту вывучэння. Даследчык павінен усведамляць, што ён, уласна кажучы, вывучае: фальклорныя тэксты пэўнай жанравай формы, якія захоўваюць сувязь з усім багаццем народных уяўленняў, або штучныя выказванні «аб» прыкметах і павер’ях, ініцыянаваныя збіральнікам, што адліліся ў тую ці іншую форму.

Зразумела, што аб’ектам разгляду станавіліся не кантэкстныя выказванні ў натуральных бытавых умовах, бо яны амаль не паддаюцца фіксацыі, а менавіта скандэнсаваныя да структурнага выгляду запісы збіральнікаў – па сутнасці, плод сумеснай працы інфарманта і фалькларыста, калі апошні з’яўляецца тым самым парушальным фактарам, які «размывае» чысціню эксперыменту. Натуральна, што прадметам аналізу браліся структура запісаў, семантыка асобных канцэптаў, уяўленні, што рэпрэзентаваліся выказваннем, некаторыя мастацкія элементы і г. д. Даследчыкі прама ці ўскосна адносілі павер’і і прыкметы да жанраў фальклору і групавалі адпаведна тэматыцы або функцыянальна-семантычнага прызначэння (напрыклад, павер’і, звязаныя з прыроднымі стыхіямі). Скажам, А. Кастрыца ўпэўнена, што «ў сістэме іншых фальклорных жанраў прыкметам і павер’ям належыць асобнае месца», абумоўлена гэта «іх старажытнасцю, устойлівай утылітарнай функцыянальнасцю і добрай захаванасцю» [5, *228*]. Калі раней У. Васілевіч асцярожна заўважыў, што народны соннік, «напэўна, можна было б прызнаць самастойным фальклорным жанрам», то пазней ён падкрэсліў, што «павер’і, як і іншыя жанры вуснай народнай творчасці, надзелены элементамі мастацкага зместу» [1, *265*]. Тэндэнцыя лічыць прыкметы і павер’і самастойнымі жанрамі адгукаецца ў студэнцкіх працах. А. Давыдаў пачынае свой артыкул са знаёмых тэзісаў: «Прыкметы і павер’і займаюць важнае месца ў сістэме фальклорных жанраў вусна-паэтычнай творчасці. Менавіта ў гэтых малых творах, якія добра захаваліся ў народнай памяці, знайшлі адлюстраванне міфалагічныя ўяўленні, народжаныя рэальнымі ўмовамі жыцця» [4, *114*].

Паўстае законнае пытанне, ці сапраўды прыкметы і павер'і знаходзяцца ў сістэме традыцыйных жанраў, а калі так, то ў якім «асобным» (А. Кастрыца) або «важным» (А. Давыдаў) месцы. Што тычыцца павер'яў, то няблага ўлічыць слушную думку У. Васілевіча наконт іх функцыянальнасці: «Павер'і ляжаць у аснове разнастайнай варажбы, тлумачэння сноў, чарадзейства, знахарства, рытуальных дзеянняў, магічных прыгаворак, забарон і інш.» [2, *265*]. З гэтага вынікае, што павер'і нельга лічыць устойлівым фальклорным жанрам ні з боку формы, ні з боку марфалогіі, ні з боку зместу. Яны выдатныя майстры перамены не толькі выгляду, але зместу і структуры, чым і адрозніваюцца ад наратыўнай фальклорнай прозы. Іх здольнасць адліваецца ў розныя формы ўражальная. Тады якім чынам мы распазнаем павер'і? Здаецца, толькі на падставе сэнсавай канфігурацыі любых выказванняў – аморфных і структураваных. Галоўнае, каб яны грунтаваліся на ўстойлівай веры ў сапраўднасць звышнатуральнага, ілюзорнага, уяўнага. Вера тычыцца, напрыклад, суб'ектаў міфалагічнага свету, нейкіх міфічных якасцей, здольнасцей, характарыстык рэальных істот, прадметаў і рэчаў, містычнай сутнасці звычайных і абрадавых дзеянняў або, наадварот, рытуальнай бяздзейнасці. Што б ні гаварылася пра прымхі і забабоны, яны з'яўляюцца вынікам кагнітыўнай працы старажытнага чалавека, скіраванай на знешні свет, унутры якога ён знаходзіўся, і свае стасункі з ім. У працэсе выжывання з несупыннай плыні з'яў, сутыкненняў, наступстваў паступова вылучаліся тыя, якія, згодна з міфалагічным і магічным мысленнем, пачыналі лічыцца заканамернымі. Наяўнасць павер'яў азначае пэўную ступень адаптацыі чалавека да акаляючага асяроддзя, яны – тая кропка, якая дазваляла надзейна арыентавацца ў свеце, каб пазбегнуць непажаданых вынікаў, негатыўнага ўздзеяння немаведама якіх сіл, неспрыяльных сітуацый і г. д. Якія б разнастайныя формы ні прымала тое ці іншае павер'е, яно заставалася ў пэўных сэнсавых межах. Камунікатыўны акт у залежнасці ад удзельнікаў дыктуе, чым быць павер'ю – забаронай, інфармацыяй, тлумачэннем і інш., дазваляе "плаваць" у шырокіх рамках ад аморфнасці да жорсткай структурнасці, ад дыскурсіўнасці да наратыўнасці, ніколі не дасягаючы апошняй самастойна, а толькі ў складзе або "на плячах" наратыўных жанраў, напрыклад, прымхліц, легенд, дзе яны палягаюць семантыкай вобразаў, матываў, сюжэтных сітуацый, дэталей, набываючы сюжэтаўтваральныя функцыі.

Па сваёй сутнасці павер'і міфалагічныя і, падобна міфу, могуць існаваць у вербальнай і невербальнай форме, быць выказваннем, дзеяннем, прадметам, звязвацца з пэўнымі акалічнасцямі. Напрыклад, раніцай гаспадыня сыпала рэшткі куцці курам. Пры гэтым не гаварылася ні слова, але падразумявалася, што тады яны будуць добра несціся. Калі звычай патрабаваў удзелу дзяцей, то павер'е вылівалася ў загад: «Ідзі насып курам куцці» без усякага тлумачэння. Недасведчанага чалавека вучылі: «Калі куццю скорміш курам, добра несціся будуць». Збіральнік на пытанне, што рабілі з рэшткамі куцці, пачуе адказ-інфармацыю тыпу: «Куццю насілі курам, каб яны добра несліся». Ва ўсіх выпадках павер'е застаецца ў рамках тэмы куцця і куры, якая знаходзіцца ў сферы бытавой магіі.

Устойлівая залежнасць паміж тэмай і павер'ем існуе не заўсёды, а калі існуе, то на лакальным ўзроўні. Возьмем, напрыклад, структуру Пятніца – пост – павер'е. У рукапіснай кніжачцы жанчыны з в. Хільчыцы Жыткавіцкага раёна

Гомельскай вобласці аб чацвёртай пятніцы запісана наступнае: «Пред вознесеньем Господа на небо кто ее постит тот от стрелы сохранен будет» [7, *560*]. Рэлігійнае правіла (пятнічны пост) неўсвядомлена суадносіцца з язычніцкім абрадам ваджэння і пахавання «стралы». Згодна з распаўсюджаным на Гомельшчыне тлумачэннем абраду, «стралу» хавалі на полі, каб адвесці ад вёскі маланку. А ў сшытку жанчыны з в. Шчадрагор Ратноўскага раёна Валынскай вобласці акцэнтуецца іншае павер’е: «Пятница перед вознесением Господним кто ее постоват будет тот человек от потопа водяного сохранен будет» [7, *559*]. Трэба думаць, на павер’і таксама адбіўся культ Грамавіка Перуна, навальнічнага бога, уладара дажджавых хмар, але гэта ўжо другі бок бажаства.

Ці можна лічыць самастойным жанрам фальклорнай прозы прыкметы? Можна, але толькі ў практычных мэтах, напрыклад, пры афармленні экспедыцыйных палявых матэрыялаў, хаця агульнага меркавання на гэты конт няма. Р. Л. Пермякоў лічыў іх асобным тыпам парэмій з пераважна *прагнастычнай* функцыяй. Прыкметы, у адрозненне ад павер’яў, “прароцкіх” сноў, варажбы, – натуральныя прадвеснікі падзей і з’яў. Іх асноўная сутнасць, як адзначыў вучоны, у прадказанні будучага – надвор’я, ураджаю, бяскорміцы, дароў прыроды, стану здароўя чалавека і жывёлы, стыхійных бедстваў і г. д.

Беларускі фалькларыст У. А. Васілевіч характарызуе прыкметы як жанравую разнавіднасць малой фальклорнай прозы: пад імі разумеецца прадказанне пэўнага выніку, заснаванае на аб’ектыўнай заканамернасці і прычынна-выніковай залежнасці з’яў, падзей, дзеянняў і пацверджанае многавяковым народным вопытам. Азначэнне прыкмет, дадзенае вучоным у энцыклапедыі «Беларускі фальклор» [3, *389*], патрабуе ўдакладнення, вязанага з іх паходжаннем. Яны сапраўды грунтаваліся на назіраннях, якія адпавядалі пэўным заканамернасцям. Вось толькі сувязь з’яў ўсведамлялася метанімічна, па сумежнасці. Напрыклад, часавай, прычым напачатку з’явы разумеліся міфалагічна. Так, лічылася, што сонца абавязана сваім нараджэннем святлу, пасля якога яно з’яўлялася на небе. Роднасць з міфалогіяй адчуваецца ў парэміях праз сувязь дня і сонца – «Сонца ўстане, так і дзень настане», стасункі сонца і месяца – «Сонца з-за хмары, а месяц у шпары».

Для метанімічнага мыслення старажытнага чалавека не існавала прычынна-выніковай сувязі ў нашым разуменні. Прычына была чыста ілюзорная: «Рыба плёскае перад дажджом» (таму што яе ганяе вадзянік). Вынік метанімічнага ўспрымання сувязі з’яў, прыкметы напачатку тычыліся кароткачасовых прагнозаў: «Мурашы хаваюцца ў мурашнік – чакай дажджу». Падкрэслім: сувязь спеву пеўня, палёту ластавак, паводзінаў мурашоў з наступным дажджом усведамлялася праз іх заканамернае суседства ў часе. З назапашваннем вопыту кола назіранняў пашыралася. Акрэсліваўся шэраг аб’ектыўных паказчыкаў – знакаў, якія тычыліся не толькі надвор’я, але і будучых сезонаў – лета, зімы, вясны, восені. У мэтах жыццезабеспячэння паляўнічым было важна навучыцца бачыць знакі магчымай колькасці аб’ектаў сезоннага палявання, земляробам – ведаў на ўраджай. З цягам часу некаторыя прыкметы набываюць выгляд адназначных рэкамендацый, парад, сцвярджэнняў: «Калі ў жыце кветкі, то будзе дабра поўны куткі», «Дзе валошка, там хлеба крошка», «Гной адвязеш – хлеба прывязеш».

Прыкметы ўтвараюць логіка-тэматычную групу простых ці складаных сказаў з інварыянтнай структурай «калі – то». Прыкмета можа ўяўляць сабою сцвярджэнне ў форме простага сказа: «Пятух пяець на змену надвор'я». Ва ўсіх выпадках структура або прысутнічае ў сказе, або лёгка ўзнаўляецца: «Калі ластаўкі лётаюць нізка, будзе дождж» – «Ластаўкі пырхаюць над вадою – на дождж» (*Калі* ластаўкі пырхаюць над вадою, *то* будзе дождж). Формула прыкметы – папярэдняе / наступнае. Яна чытаецца так: «Калі ёсць нейкая папярэдняя з'ява А, то будзе наступная з'ява Б, а калі не назіраецца з'явы А, то нельга чакаць і з'явы Б». Напрыклад: «Калі ў лесе з'явіцца вясною шмат вавёрак, то будзе ці неўраджай, ці вайна», «Калі лось вясною зойдзе на азіміну пасвіцца, трэба чакаць добрага ўраджаю жыта». Як бачна, прыкметы выразна грунтуюцца на метанімічнай мадэлі сувязі дзвюх розных сітуацый, дзе першая – знак магчымага з'яўлення другой, а зусім не на ўсведамленні прычынна-выніковых сувязей паміж імі.

Агульнатэкставая адзнака прыкметы – абавязковая адназначнасць выказванняў прадказальнага характару: «Калі заяц у вёску ўбяжыць, дык вёска згарыць», «Калі ў збожжы часта дзярэцца дзяркач, то яно добрэ зародзіць». Яны не дапушчаюць пашыранага тлумачэння і адносяцца менавіта да тых аб'ектаў і з'яў, пра якія гаворыцца: заяц – вёска – пажар, збожжа – дзяркач – ураджай. Іншая справа, што жывёлы-прадвеснікі часам звязаны з міфалагічнымі павер'ямі аб іх якасцях. У міфалагічным кантэксце яны якраз выступаюць «прычынай» бедстваў і няшчасцяў або прыбытку і дабрабыту.

Калі прыкмета набывае ўласцівасць ужывацца па аналогіі ў дачыненні іншых з'яў і сітуацый, яна, застаючыся як прамое выказванне ў сферы свайго экстражанру, можа выконваць функцыю прыказкі ці прымаўкі. Напрыклад, тыповай прыкметай з'яўляецца выказванне «З вялікае хмары малы дождж», «З вялікай хмары малы дождж будзе», «З малай пучыны бываець часам вялік дождж». Яно чытаецца наступным чынам: «Нягледзячы на тое, што хмара малая, з яе можа быць малы/вялікі дождж», што адпавядае назіранням за хмарай. А ў жыццёвай сітуацыі гэтыя выказванні – тыповыя прыказкі, іншасказанні, суджэнні аб сітуацыі і яе ўдзельніках. Тут рэаліі хмара, гром, пучына, дождж важныя не самі па сабе, а як паказчыкі тых ці іншых абагульняючых якасцей.

Па сваёй прагнастычнай функцыі прыкметы збліжаюцца з *«вешчымі» снамі, павер'ямі, варажбой*.

Такім чынам, мы прыходзім да высновы аб гетэрагеннасці фальклорнай прасторы, якая складаецца з гістарычна ранніх экстражанравых з'яў – гэтакага катла няпэўных форм з расплывістымі абрысамі, але з сэнсавай дамінантай, і жанравых, якія маюць сістэмны характар. Жанры і экстражанры – два полюсы фальклорнай творчасці, дзве формы бытавання фальклору. Дадзены факт меў каласальнае значэнне для развіцця фальклору, стварыўшы ўмовы для інтэграцыйных працэсаў, праўда, галоўным чынам ад экстражанравага поля да жанравага. Зрэшты, гэты тэзіс яшчэ мае патрэбу ў абгрунтаванні на больш шырокім фактычным матэрыяле, што само па сабе вельмі цікава.

Даследаванне экстражанраў мае непасрэднае дачыненне да фалькларыстыкі. Трэба толькі ўлічваць, што яно не можа не быць міждысцыплінарным. Прызнаўшы фальклорны статус экстражанраў, мы тым самым пазначаем праблему, якая можа стаць важнай часткай вывучэння гісторыі і тэорыі фальклору. Гэта не патрабуе радыкальнага перагляду даследчай праблематыкі і падыходаў, але адкрывае новыя перспектывы ў асэнсаванні фальклорнага працэсу.

ЛІТАРАТУРА

1. *Васілевіч, У.* Ад складальніка / Уладзімір Васілевіч // Беларускі народны соннік / укл. і прадмова У. Васілевіча. – Мінск, 1995.

2. *Васілевіч, У. А*. Павер'і / У. А. Васілевіч // Беларускі фальклор: Энцыклапедыя: у 2 т. Т. 2 / рэдкал.: Г. П. Пашкоў [і інш.]. – Мінск, 2006.

3. *Васілевіч, У. А*. Прыкметы / У. А. Васілевіч // Беларускі фальклор: Энцыклапедыя: у 2 т. Т. 2 / рэдкал.: Г. П. Пашкоў [і інш.]. – Мінск, 2006.

4. *Давыдаў, А*. Прыкметы і павер'і Добрушскага раёна / Андрэй Давыдаў // Фалькларыстычныя даследаванні. Кантэкст. Тыпалогія. Сувязі: зб. арт. Вып. 4 / пад нав. рэд. Р. М. Кавалёвай, В. В. Прыемка. – Мінск, 2007.

5. *Кастрыца, А.* Прыкметы і павер'і Гомельшчыны / Алена Кастрыца // Фалькларыстычныя даследаванні. Кантэкст. Тыпалогія. Сувязі: зб. арт. Вып. 3 / пад. нав. рэд. Т. А. Марозавай, В. В. Прыемка. – Мінск, 2006.

6. *Пермяков, Г. Л.* Основы структурной паремиологии / Г. Л. Пермяков. – М., 1988.

7. *Толстая, С. М*. Полесский народный календарь / С. М. Толстая. – М., 2005.

Раздзел 3

ПАРАЎНАЛЬНАЯ ФАЛЬКЛАРЫСТЫКА

Вера Дзянісенка

ЭТНАСАЦЫЯЛЬНЫЯ І КУЛЬТУРНА-ПОБЫТАВЫЯ З'ЯВЫ Ў БЕЛАРУСКІХ І ВЕДЫЙСКІХ ЛЕКАВЫХ ЗАМОВАХ

Беларуская індаеўрапеістыка не мае такіх глыбокіх навуковых традыцый, як руская і заходнееўрапейская, аднак можна сцвярджаць, што цяпер яна лічыцца даволі папулярнай і перспектыўнай галіной даследавання. Асабліва гэта тычыцца тыпалогіі абрадавых сувязей беларускіх і ведыйскіх лекавых замоў. Кожная з іх уключана ў вельмі складаную сістэму сувязей з нацыянальнай міфалогіяй і нацыянальным фальклорам, так што ствараецца ўражанне, быццам паміж імі няма кропак судакранання, настолькі яны знешне не падобныя адна на адну. Тым не менш заўсёды застаецца такі напрамак, як гісторыка-тыпалагічнае даследаванне абрадавых функцый замоў, выяўленне іх жанраўтваральнага значэння, з аднаго боку, і высвятленне канкрэтных неадпаведнасцей – з другога, бо характар і спецыфіка адлюстравання рэчаіснасці ў беларускіх і ведыйскіх замовах розныя.

Калі важным рэгулятарам паэтыкі лекавых беларускіх замоў можна лічыць пэўныя светапоглядныя ўяўленні, звязаныя з першабытнай практыкай, у якой вялікае месца належала інстынктыўным дзеянням [2, *75*], то ў аснове медыцынскіх уяўленняў Атхарваведы – некаторыя агульныя рэлігійна-філасофскія погляды гэтай эпохі. Так, прычынай хваробы, па меркаванні ведыйскіх арыяў, магла быць апанаванасць якім-небудзь дэманам, сурокі, насланыя ворагам, ці грэх перад якім-небудзь боствам [1, *31*].

Пад безэквівалентнасцю мы разумеем сукупнасць канкрэтных неадпаведнасцей, асаблівасцей, якія можна вызначыць пры тыпалагічным супастаўленні беларускіх і ведыйскіх лекавых замоў. Зразумела, што назвы хвароб, вобраз ці прадмет абазначаюцца пэўнай лексемай, аднак мэта нашай работы – выяўленне не безэквівалентнай лексікі ў дзвюх культурах, а пэўных адрозненняў сярод культурна-бытавых кампанентаў, г. зн. пры параўнанні замоў будзем улічваць факты паўсядзённай рэчаіснасці і шырокага культурнага кантэксту.

Як вядома, мастацкае пазнанне і мадэліраванне рэчаіснасці ў замовах ажыццяўляецца апасродкавана, праз сферу быту і сферу фальклорнай свядомасці для жанравых, эстэтычных і магічных мэт.

Этнасацыяльныя і культурна-побытавыя з’явы, якія ўтвараюць свет першасных абагульненняў, у беларусаў і арыяў ведыйскай эпохі не могуць супадаць, што, на наш погляд, з’яўляецца глебай мастацкай безэквівалентнасці.

У беларускіх і ведыйскіх лекавых замовах мы вызначаем наступныя ўзроўні безэквівалентнасці і спынімся на разглядзе першых трох:

- агульны: ён выяўляецца на падставе аналізу агульных прынцыпаў класіфікацыі беларускіх і ведыйскіх замоў;
- паняційны: тут улічваюцца пэўныя неадпаведнасці ва ўяўленнях, наяўнасць / адсутнасць паняццяў пэўных відаў хвароб, а таксама іх назвы;
- рэлігійны: неадпаведнасці ў імёнах ці назвах звышнатуральных сіл, да якіх звяртаюцца з просьбай, на якія спадзяюцца ў ажыццяўленні задуманага, у нашым выпадку – накіраваныя на атрыманне здароўя;
- персанажна-хранатопны: адрозненні тычацца назваў, семантыкі і функцыі вобразаў-локусаў, вобразаў-персанажаў і іх памочнікаў.

Нават не закранаючы самі замоўныя тэксты, агульны ўзровень безэквівалентнасці можна выявіць пры разглядзе прынятых класіфікацый лекавых замоў, якія ў дзвюх традыцыях вельмі адрозніваюцца.

Беларускія лекавыя замовы падзяляюцца ў задежнасці ад відаў хвароб. Так, ў томе «Замовы» (Мінск, 2000) са зводу БНТ вылучаюцца наступныя групы: 1) на забеспячэнне здароўя; 2) ад крывацёку; 3) ад звіху, удару, выбою; 4) ад зубнога болю; 5) ад скулы; 6) ад рожы; 7) ад вогніку; 8) ад астуды; 9) ад лішая; 10) ад валасня; 11) ад грыжы; 12) ад залатніка; 13) ад болі ў жываце; 14) ад каўтуна; 15) ад хваробы вачэй; 16) ад урокаў; 17) ад спугу; 18) на захаванне плода; 19) на добрыя роды; 20) ад начніц, крыксаў і інш.

Класіфікацыя ж ведыйскіх лекавых замоў улічвае не толькі падзел па відам хвароб (напрыклад, замовы супраць хваробы якшма, супраць хваробы кшэтрыя, супраць ліхаманкі-такман, супраць хваробы баласа, супраць хваробы сэрца і жаўтухі, супраць блукаючых нырак), але па сімптомах (напрыклад, замовы супраць апачытаў, супраць крывацёку, супраць ран і пераломаў, супраць кашлю, супраць хваробы, на доўгае жыццё) і сродках, з дапамогай якіх вылечвалася хвароба (напрыклад, замовы да расліны куштха – супраць ліхаманкі-такман, да расліны лакша – супраць ран, супраць пашкоджанняў і ран – з ягадай піпалі, супраць хваробы – з маззю, супраць хвароб – з амулетам з ячменных зярнят).

У беларускіх і ведыйскіх лекавых замовах мы вылучаем рэлігійны ўзровень безэквівалентнасці. У зачыне беларускіх замоў звычайна звяртаюцца з просьбай да тых сіл, на якія спадзяюцца ў ажыццяўленні задуманага. Паколькі два тысячагоддзі існавання хрысціянства прывялі да пэўнай хрысціянізацыі замоў, то звычайна беларускі замаўляльнік звяртаецца да Хрыста ці Божай Маці, што набліжае замову да малітвы: *«Ішла святая Прачыстая матка Хрыстова гарою, нясла ваду дугою»* [3, *154*]. У рытуал прама ўводзіцца малітва, адсюль ў замовах «памалюся»: *«Госпаду Богу памалюся, Прачыстай мацеры пакланюся, прыступі да памажы ўрокі шаптаці»* [3, *275*]. Таму падчас замаўляльнага акта Бога просяць умяшацца ў стасункі людзей, дараваць здароўе. Фактычна гэта нават не просьба: замаўляльнік нечым прыраўноўвае сябе да Бога – дыктуе свету свае прадпісанні. Выказанае імя

Бога, згодна самым старажытным і паўсюдна распаўсюджаным вераванням, як бы паварочвае іншасвет да чалавека, робіць Боскі свет больш адкрытым для таго, хто вымаўляе сакральнае імя. Праз пасрэдніцтва імёнаў, што належаць да семантычнага поля «пачатак», або «зачын», замова праводзіць паралелі паміж дзеяннямі замаўляльніка, з аднаго боку, і Хрыста, Божай Маці, святых, анёлаў, іншых усемагутных істот – з другога. І вышэйшыя сілы, і замаўляльнік – разам – пачынаюць магічныя дзеянні, накіраваныя на атрыманне здароўя для рэцыпіента [5, *51–52*].

У адрозненне ад ведыйскіх, у беларускіх лекавых замовах не сустракаецца зварот да язычніцкіх багоў, хаця яны згадваюцца, напрыклад, у любоўных ці ад нячыстай сілы.

Што тычыцца рэлігійнага ўзроўню замоў ведыйскай эпохі, то ў першую чаргу неабходна закрануць пытанне пра суаднесенасць у іх рэлігіі і магіі. Ведыйская рэлігія наскрозь пранікнута магіяй. Адны і тыя ж рытуалы маглі выкарыстоўвацца як ў рэлігійных, так і ў магічных мэтах. Агульным элементам для магіі і рэлігіі было прызнанне абумоўленасці чалавечага існавання звышнатуральнымі сіламі [1, *25–26*]. У ведыйскіх замовах рэлігійны ўзровень прадстаўляюць два класы: багі і сілы зла (асуры і іншыя дэманы). Багі звязаны са светам, касмічным законам *рыта*, парадкам і ісцінай, асуры – з цемрай, парушэннем касмічнага парадку, хаосам, зманам. У ведыйскіх лекавых замовах сустракаецца імя Індры – бога навальніцы і вайны: *«Няхай аддадуць цябе зноў апсарас! // Зноў – Індра! Зноў – Бхага!»* [1, *72*]. Бог Агні (agni) – адзін з асноўных багоў Атхарваведы, ён бог агню ва ўсіх яго праявах: на зямлі, на небе і ў вадзе. Ён з'яўляецца богам сямейнага ачага і ахвярнага вогнішча, які забівае і праганяе дэманаў. Агні надзяляе даўгалеццем, вылечвае ад укусаў дзікіх звяроў і змяінага яду: *«Няхай прагоніць Агні адсюль ліхаманку!»* [1, *63*]. Сома (soma) – уладар раслін. Варуна (varuna) – асноўны захавальнік касмічнага закону рыта. Ён карае грэшнікаў, зацягваючы на іх свае петлі ці насылаючы вадзянку; звязаны з вадой і клятвай пры вадзе. Гэта змрочны бог магічных замоў Атхарваведы: *«Няхай прагоніць Агні адсюль ліхаманку! // (Няхай прагоняць яе) Сома, давільны камень, Варуна, чысты помысламі, // Алтар, ахвярная салома, ярка пылаючыя дровы! // Няхай знікне прэч нянавісць!»* [1, *63*].

Безэквівалентнымі з'яўляюцца, як бачым, некаторыя назвы хвароб у беларускіх і ведыйскіх замовах, таму ёсць падставы выдзеліць паняційны ўзровень. Так, у беларускіх замовах сустракаем назвы наступных хвароб:

- мізірніца – хвароба, галоўная адзнака якой сып: *«У полі стаяла ігруша, а пад той ігрушай стаяла тры дзявіцы: Арына, Марына й Кацярына. Яны не ўтыкалі, не ўшывалі, толькі скулу-рожу і скулу-залатуху, і мізерніцу ўгаварaлі»* [4, *196*];
- ятры – высыпка на барадзе ў дзіцяці: *«Ішоў гарэлы дзед гарэлым мостам да гарэлай бабы прасіць масла мазаці Івану раны, расшарпаны, разрываны. Штоб не ад'ятрывалісь, не раскідаліcь ні пад поўняй, ні пад маладзіком, ні вавекі вяком»* [4, *218*];
- астуда – скурная хвароба, прышчы, якія чэшуцца, не выключэнне і кароста: *«Астуда-чуда, я цябе знаю, умаўляю, уклікаю з чырвонае крыві, з белай касці, з жоўтага мозгу, з салодкага мяса»* [4, *220*];

- прытча – хвароба, якая сталася з невядомай прычыны; стаццё – хвароба, аслупяненне, стаянне слупам, адурэнне: *«Прашу Госпада Бога і Духа Святога, стань, Бог, у помач, ангалы, на радась і стаццё і пасабіця мне вымерать, выгавараваць з раба божага і стаццё і прытчо – стаццё вадзяное, стаццё земляное, стаццё ветраное, стаццё агняное: земляное ў зямлю, а вадзяное ў ваду, а агняное на ‘гонь, а ветраное на вецер»* [4, *296*];
- каўтун: *«Каўтун, каўтунішча-дурнішча, ад чаго ты ўзняўся? Ці ты з падзіўку, ці ты з пасілку, ці з цяжкага падымання, ці ты з цяжкага падыхання?»* [4, *246*];
- залатнік: *«Залаты залатнічок, малады маладзічок, я цябе знаю, я цябе выгаварaю, на сваём месцечку пастанаўляю»* [4, *238*];
- дзяцінец – хвароба маленькіх дзяцей, якая праяўляецца ў перыядычных прападках з сутаргамі і стратай прытомнасці: *«Цэркаўку не рабілі, да дзіцяці дзядзінец лячылі»* [4, *345*];
- красушнік, краснуха – заразная дзіцячая хвароба з чырвонай высыпкай на целе: *«Красушнік, сухотнік, ламотнік, пякотнік, не хадзі, не крышы з гарачай крыві»* [4, *349*];
- колка, колікі: *«Ішоў Бог дарогаю і сустрэў колюку»* [4, *364*];
- зубішча – як зубы растуць ды баляць: *«Дубішчы, вазьміця ў раба божага зубішчы, у верх вярховыя, а ў бок бакавыя, а ў корань каранявыя, із цемя із палуцемя, із куткоў із палукуткоў, із шчаляпей із палушчаляпей, із касьцей, із ясных вачэй»* [4, *190*];
- грыжа: *«Як етаму дрэву на пні не стаяць, корнеў не пускаць, лісцьеў не распускаць, так каб у етага (імя) грыжы не бываць»* [4, *226*];
- начніцы – калі дзеці курчацца і крычаць ад болю, не спяць ноччу, лічыцца, быццам іх катуюць начніцы – маленькія і злосныя духі ночы: *«Вячэрняя зара-зарыца, забяры ў майго дзіцяці плач і начніцы»* [4, *333*];
- ліхаманка – хінця, хінцюха, цётка, цяцюха, варагуша, трасца: *«На полі, на кіяні стаіць дуб Ракітані; на том дубі дванаццаць какатоў, на тых на дванаццаці какатах дванаццаць Цяцюх (цётак, ліхаманак), яны зжадаліся, у раба божага сабіраліся»* [4, *253*].

Што тычыцца ведыйскіх замоў, то трэба адзначыць, што ў класічнай індыйскай медыцыне існавала тэорыя трох асноўных складнікаў, якія састаўлялі арганізм чалавека, жывёлы, а таксама космас: гэта вада, агонь і вецер. Напрыклад, у замовах на вылячэнне і на доўгалецце ў Атхарваведзе знаходзіць сваё выражэнне ўяўленне аб тым, што замаўляльнік узнаўляе жыццё ці здароўе хворага чалавека. Такім чынам, размова ідзе пра нейкае сімвалічнае падабенства касмаганічнаму акту. Менавіта таму ў розныя варыянты касмаганічных міфаў уключаюцца эпізоды пра стварэнне лекавых раслін. Хваробы ў ведыйскіх замовах носяць агульны характар, звычайна іх цяжка атаясамліваць. Напрыклад, сустракаецца такая хвароба, як *якшма*. Гэта самая агульная назва для хваробы. У тэрміналагічным ужытку слова *«якшма»* (aksma) абазначае клас хвароб, якія выклікаюць схудненне: «*З вачэй тваіх, з ноздраў, // З вушэй, з падбародка // Якшму галаўную – з мозгу, // З языка я вырываю ў цябе!»* [1, *60*]. Па меркаванні адных, *якшма* абазначае сухоты, па

меркаванні другіх, сухоты абазначае *джанья* (jāyānya), якая ўяўляе сабой адну з разнавіднасцей *якшмы*. Увогуле, вядомы рад разнавіднасцей *якшмы*, сярод якіх неаднаразова згадваецца *«царская якшма»* (rājayaksma). Добра засведчана ў Атхарваведзе хвароба, якая называецца *такман* (takman) – ліхаманка, апісаная ў замовах ў многіх яе разнавіднасцях: сезонная, якая чаргуецца і інш.: *«Пастаянную і восеньскую, // Ліхаманку халодную і спякотную, // Летняй пары і пары дажджоў – // Я застаўлю знікнуць!»* [1, 65]. *«Паклон пякучай, трасучай, // Васпламяняючай, магутнай!»* [1, 66]. З *такманам* разам нярэдка ўзгадваюцца такія хваробы, як *баласа* (balāsa) і *каса* (kāsa). *Баласа* – няясная хвароба, якая суправаджаецца пухлінай ці набуханнем тканак: *«Усю баласу прымусь знікнуць, // (І) якая знаходзіцца ў членах, і якая – у суставах»* [1, 65]. Згодна аднаму з каментатарыяў, рытуал лячэння ад *баласы* складаўся з таго, што па рацэ пускалі чарот і хворага мылі гэтай вадой з дапамогай галінкі святога дрэва, прамаўляючы замову. *Каса* – гэта кашаль. Узгадваюцца страўнікавыя хваробы, *жаўтуха* (hariman), *вадзянка* (jalorada), хвароба сэрца (hrdyota), разнавіднасці рэўматызму (viskandha, samskandha): *«Няхай падымуцца ўслед за сонцам // Хвароба сэрца і жаўтуха твая!»* [1, 66]. Хвароба *кшэтрыя* (ksetriyá літар. «палявая» ад слова ksétra «поле»), па апісанні індыйскага каментатара, была заразнай хваробай, якая забівала цэлыя сем'і, магчыма, спадчынная, якая мела розныя формы. Не выключана, што яна была эндымічнай, г.зн. звязанай з пэўнай мясцовасцю: *«Калі кшэтрыя нагнала цябе // З-за варыва, якое прыгатоўваецца, – // Я ведаю лякарства ад яе, // Я прымушу знікнуць у цябе кшэтрыю»* [1, 62]. Даволі часта сустракаюцца назвы хвароб, невядомых для саміх індыйскій вучоных, напрыклад: *апва, вісалья, віндрадха, вацікара*, *аладжы*, *вацікрыта* [1, 32 – 33].

Такім чынам, нават на падставе невялікага матэрыялу ведыйскіх замоў мы паспрабавалі даказаць, што ўсё ж такі магчыма вызначыць узроўні безэквівалентнасці ў беларускіх і ведыйскіх лекавых замовах, што дае нам магчымасць з вялікай доляй верагоднасці вызначыць шэраг прыкмет, якія абазначаюць несуаднесенасць таго ці іншага элемента (ці вобраза). Таму мы можам гаварыць пра адрозненні ў праявах культурна-бытавога кампаненту ў беларускіх і ведыйскіх лекавых замовах.

ЛІТАРАТУРА

1. Атхарваведа. Избранное. – М., 1977.

2. *Барташэвіч, Г. А.* Магічнае слова: вопыт даследавання светапогляднай і мастацкай асновы замоў. / Г. А. Барташэвич. – Мінск, 1990.

3. Замовы / уклад. Г. А. Барташэвіч; рэдкал.: А. С. Фядосік (гал. рэд.) [і інш.]. – Мінск, 2000.

4. *Кавалёва, Р. М.* Тыпалогія гімнічнай паэзіі беларусаў і арыяў ведыйскай эпохі / Р. М. Кавалёва // Фальклор і этнакультура Палесся ў індаеўрапейскім кантэксце: матэрыялы ІІІ Міжнар. навук. канф., (7 – 8 снежня 2006 г., г. Мінск) / Ін-т мастацтва, этнаграфіі і фальклору Нац. акад. навук Беларусі, Бел. дзярж. ун-т; рэдкал.: І. С. Роўда [і інш.]. – Мінск, 2007.

5. *Кудрашова, М. В.* Паэтыка беларускіх замоў у аспекце літаратуразнаўства. Вобразны свет. Гукавая арганізацыя тэксту / М. В. Кудрашова. – Мінск, 2005.

Настасся Баярскіх

ГРАНІ КАНЦЭПТА КАХАННЕ Ў БЕЛАРУСКІХ І ЧЭШСКІХ ТЭКСТАХ

Агульным кірункам развіцця сучасных гуманітарных ведаў з'яўляецца антрапацэнтрызм – цікавасць да чалавека, фарміравання яго ўнутранага свету пад знакам агульначалавечых, нацыянальных і культурных канцэптаў, сярод якіх адно з галоўных месцаў займае канцэпт *каханне*. Пад канцэптам разумеецца згустак культуры, сукупнасць уяўленняў і асацыяцый, звязаных з пэўным словам, якія кансалідуюцца ў свядомасці чалавека, у тым ліку фальклорнай. Інакш кажучы, гэта слова, значэнне якога шырэй за тлумачэнне ў слоўніку агульналінгвістычнага тыпу і раскрываецца праз апеляцыю да карціны свету.

У розныя перыяды развіцця філасофіі і культуры каханне як з'ява духоўнага, культурнага і сацыяльнага жыцця інтэрпрэтавалася па-рознаму. Сучасная філасофія дае азначэнне каханню як інтымнаму і глыбокаму пачуццю, якое накіравана на іншую асобу, а не на чалавечую супольнасць ці ідэю. Каханне абавязкова ўключае ў сябе парыў і волю да сталасці, што афармляецца ў этычнае патрабаванне да вернасці. Каханне ўзнікае як самае свабоднае і таму непрадказальнае выражэнне глыбінь асобы, яго нельга прымусова ні выклікаць, ні пераадолець. Яно характарызуецца інтэнсіўнасцю, устойлівасцю, уключае ў сябе біялагічны і духоўны пачатак, мае пэўныя праявы, тыповыя для соцыума, але разам з тым яно асобаснае і індывідуальнае [1, *12*].

Часам фарміравання песень пра каханне па праву лічыцца XVII стагоддзе. Трэба адзначыць, што ў папярэднюю эпоху існавала культурная забарона на выражэнне ўласных пачуццяў. Вось чаму мы знаходзім у тэкстах імпліцытнае выражэнне эротыкі, але не сустрэнем згадак пра пачуцці. Наступная эпоха стала часам перанакіравання вектара грамадскага светаўспрымання, з'явілася магчымасць адкрыта казаць пра свае пачуцці. Аднак жа не будзем забывацца на ментальную памяць. Магчымасць увасабляць тэму кахання яшчэ не азначала, што адразу з'явіліся патрэбныя мастацкія сродкі. Фальклорная свядомасць стала аперыраваць даўно асвоенымі прыёмамі – выкарыстоўваць сімвалізацыю паняцця. У гэтай сувязі можна пагодзіцца з думкай С. Г. Варкачова, што метафізічныя канцэпты тыпу *душа, шчасце, каханне* лёгка «сімвалізуюцца», утвараючы «канцэптуальную вобласць». Улічваючы той факт, што трэба было закадзіраваць паняцце ў пэўнай ступені табуіраванае, прычым зрабіць гэта такім чынам, каб яно было зразумелым і семантычна празрыстым, нельга, на наш погляд, казаць пра лёгкі шлях сімвалізацыі разглядаемага канцэпта.

Корпус аналізуемых намі тэкстаў склаў 50 беларускіх і 50 чэшскіх песень пра каханне. На пачатку даследавання нам былі даступныя толькі 50 чэшскіх тэкстаў, з гэтай прычыны была абмежавана і колькасць беларускіх.

Пры вывучэнні беларускіх тэкстаў высветлілася, што ў іх зусім адсутнічае лексема *каханне*. Гэта не значыць, што ў калектыўнай свядомасці не існавала канцэпта. Як ментальная і семантычная сутнасць ён ужо быў адзінкай калектыўнай свядомасці і знаходзіў выражэнне праз адпаведныя вобразы і сітуацыі. Семантыка канцэпта «*каханне»* ўвасобіла тое, што метафарычна называецца душой народа, а яго вобразная рэалізацыя – асаблівасці фальклорнага мыслення этнасу.

Адну з асноўных асацыятыўных прыкмет кахання, зафіксаваных у фальклорнай свядомасці беларускага народа, можна ўмоўна пазначыць як *шчасце працаваць разам* (выяўляецца ў 28% тэкстаў):

Мілы за вядзерка,
А я за другое.
Пойдзем прынясём
Вадзічкі абое [2, *50*].

Як бачым, для лірычнай гераіні песні «Каліна-маліна» каханне не проста метафізічнае пачуццё, яно звязана з фактам фізічнай працы разам. Адзначым, што падобным чынам канцэпт «каханне» выяўляецца ў паэме Я. Купалы «Яна і Я».

Непадкантрольнасць – універсальная якасць кахання. Так, у песні «Даліна, даліна» лірычная гераіня разважае пра *наканаванасць* пачуцця, завяршаючы выказванне сентэнцыяй:

Даліна, даліна,
На даліне студня.
Закахацца проста,
Расставацца трудна [2, *49*].

У гэтай песні асацыятыўная «аўра» канцэпта ўключае моц пачуцця, што характэрна для 20% беларускіх любоўных песень.

У песні «Ты сяло маё, сяло новае» дзяўчына пытаецца:

Ты каму, краса, ты дастанешся,
Ці старому, а ці малому,
А ці роўнаму разудалому [2, *48*]?

Пра каханне ў ёй ні слова, наадварот, прысутнічае ў выказванні фаталістычная нотка, гераіня не выключае ніводнай перспектывы, аднак толькі апошні варыянт праз спалучэнне *красы* і *вянца* сігналізуе аб тым, што каханне разумеецца як шчасце жыць з роўным:

Калі старому – ў чабатах насіць,
Калі малому – ў лапцях насіць,
Калі роўнаму – ў вянец насіць [2, *48*].

Тут каханне-шчасце – умова з'яўлення высокай красы, а яго адсутнасць мае вынікам трагедыю знявечанай, стаптанай, зняважанай красы. Замужжа без кахання разумеецца як прыняты ў соцыуме статусны крок. Фальклорная свядомасць, аперыруючы паняццямі *краса/красата,* спалучае іх з дзявоцтвам, маладосцю, шчаслівым дашлюбным жыццём і часам ураўнаважвае каштоўнасць *красы* і статуса маладзіцы. Інерцыя побытавай свядомасці выразна бачна ў песні «Як з-пад каменя, і з-пад белага». Дзяўчына мылася пад ракітавым кустом у чыстай вадзе быстрай ракі, «дзівілася» сваёй прыгажосці,

разважаючы пры гэтым пра страту і набытак і, здаецца, не вельмі шкадуючы красу:

Краса мая – жысць дзявоцкая,
Замуж я пайду – красату згублю,
Красату згублю – мужа нажыву [2, *48*].

Цікавымі, на наш погляд, падаюцца песні, дзе лірычная гераіня, маладая незамужняя дзяўчына, з іроніяй ставіцца да кахання і закаханасці, за якім прыхаваны разлік:

Ой, там на грудочку,
Расла груша-дзічка,
Кахайце мяне, хлопцы,
Хоць я невялічка,
Хоць я невялічка,
Але я багата.
У мяне кавалераў
Поўная хата [2, *51–52*].

Невыпадковая асацыяцыя з грушай-дзічкай, гэта ўжо адзнака характару. Такая дзяўчына пасмяецца з няўдалых кавалераў і свайго Ясеньку *«чакаць да восені»* будзе.

Цікава, што лірычная гераіня наскрозь бачыць матывацыю кахання да сябе, далёкую ад духоўнай у «кавалераў» і, відаць, пазбаўленую меркантыльных інтарэсаў у Яся.

У песні «Сохне-вяне з ружы кветка» каханне падаецца як *непераадольная хвароба:*

Занядужыла дзяўчына,
Не ходзіць гуляці.
– Чым ты хворая, дачушка? –
Запытала маці.

– Закружылася галоўка,
Сэрцайка баліці.
Ой, не знаю, не ведаю,
Як мне перажыці.

– Чым цябе лячыць, дачушка,
І дзе цябе дзеці?
– Ой, не знойдзеш мне лякарства,
Мамачка, на свеце [2, *56*].

Лякарства ад яе, згодна з народным разуменнем, адно – узаемнае каханне. *«Адлягла боль ад галоўкі,// Сэрцу лепей стала»* толькі калі дзяўчына ўбачыла, што *«ходзіць хлопец каля хаты»* [2, *57*]. У беларускіх песнях пра каханне своеасаблівы семантычны акцэнт маюць матывы *ночы і дня*. Напрыклад, песня «Мак зялёны» – тыповы прыклад суб’ектывізацыі часу і прасторы. Калі дзяўчыну клічуць *татка і мамка*, яна не кранаецца з месца, тлумачачы прычыну наступным чынам: *«Ночка цёмна, рэчка быстра і кладка не*

машчона». Для спаткння любыя ўмовы спрыяльныя – такая няхітрая ідэя песні, дзе хранатоп становіцца знакавым выражэннем пачуцця:

Там за гарой, там за другой мяне мілы кліча,
Мяне мілы кліча.
Я пайду, да душы, пайду, далібог, пайду.
Ночка відна, рэчка ціха, кладачка мошчана [2, 53].

Хацелася б яшчэ адзначыць той факт, што ў тэкстах імпліцытны канцэпт *каханне* знаходзіць выражэнне праз традыцыйныя пpасторавыя вобразы-матывы *садочка, рэчкі, беражочка* і інш.:

Ой, не жалка мне таго чаўночка,
Не жаль малявання:
Толькі выплыві к майму беражочку
Ты, маё каханне [2, 53].

Так ускосна гаворыць пра сваё каханне лірычная гераіня песні «А на возеры ды на сіненькім». Яе мілы, рыбак, які *«рыбку ловіць»*, але буйныя ветры абярнулі яго чаўнок. У сувязі з агульным настроем песні нават *«ветры буйныя»* пашыраюць сваё значэнне да жыццёвых нягод.

Такім чынам, аналіз беларускіх любоўных песень выявіў некаторыя асаблівасці выражэння канцэпта «каханне» ў беларускай фальклорнай традыцыі, дазволіў прасачыць, праз якія эксплiцытныя дэталі ён прэзентуецца, і выявіць, з якімі іншымі канцэптамі звязаны семантычна. У выніку выявіліся наступныя характарыстыкі канцэпта паводле беларускіх любоўных песень: каханне – шчасце працаваць разам, наканаванасць і прадвызначанасць пачуцця, смерць дзявочай красы і нерэалізаванасць пачуцця ў сувязі з замужжам, невербальная, часам яго хранатопнымі элементамі, матэрыяльная матывацыя, каханне = хвароба. Семантычна канцэпт каханне звязаны з канцэптамі дня, ночы і ракі.

Каханне ў чэшскіх песнях эксплiцытна выражаецца ў значна большай ступені ў параўнанні з беларускімі песнямі пра каханне. Напрыклад, у песні «A já sám, dycky sám» аповед вядзецца ад імя лірычнага героя, які гаворыць пра тое, што ён усё заўсёды робіць сам: даглядае сваіх коней, вычэсвае іх, а таму ён высватае прыгожую дзяўчыну:

Svy koníčky okšíruju, hezké děvče pomiluju,
a já sám, dycky sám, svy koníčky očesám [3].

Канцэптуалізацыю кахання ў дадзеным выпадку лічым магчымым трактаваць па мадэлі *годны хлопец мае права высватаць годную нявесту*, уласцівай 40% тэкстаў.

Мадэль *каханне-хвароба*, на наш погляд, прадстаўлена ў песні «A já vždycky, co mě má hlavička pobolívá»:

A já vždycky, co mě má hlavička pobolívá,
a já vždycky, co mě hlava bolí ?
Má hlavička pobolívá,
má panenka zapomíná,
a já vždycky, co mě má hlava bolí [3]?

Лірычны герой скардзіцца на тое, што яму баліць галава, і прычына зразумелая – яго каханая забывае пра яго. Па сутнасці, дадзеная вобразная ідэя гэтая характэрная для ўсіх часоў, прысутнічае ў фальклорнай свядомасці многіх народаў, прасочвалася і ў літаратуры. Лірычны герой чэшскай песні знаходзіць арыгінальнае выйсце з сітуацыі, блізкае да самаўнушэння:

Však já přece pro tě do nemoci neupadnu,
však já přece pro tě stonat nebudu !
Do nemoci neupadnu,
když tě, holka nedostanu,
však já přece pro tě stonat nebudu [3].

Нават калі ён і не даб'ецца сэрца ўпадабанай дзяўчыны, то не захварэе. Відавочна, што тут гаворыцца пра хваробу не фізічную, а хутчэй душэўную, праводзіцца думка пра каханне: *нераздзельнае каханне – гэта хвароба, але моцны чалавек здольны яе пераадолець*. Наступны прыклад цікавы ў плане сыходжання з беларускімі творамі

Jaké to voráni bez pluhu, bez koní,
jaké to vorání bez koleček?
Takové vorání, jako milování,
jako milování bez hubiček [3]!

Для лірычнага героя цалавацца без вуснаў – тое самае, што і араць без плуга. Метафарычная паралель *каханне – праца* зафіксавана ў 4% тэкстаў, а гэта значыць, што паступова неад'емная частка жыцця народа губляе свае семантычныя пазіцыі ў адносінах да канцэпта *каханне*, захоўваючыся на перыферыі фальклорнай свядомасці як традыцыйны ўзор. Напрыклад, калі у песні «Ach, synku, synku» бацька пытаецца ў лірычнага героя, ці араў ён сёння, то сын адказвае, што ён араў, але не поле, а сцежачку да сваёй мілай. Падчас даследавання выявілася тэндэнцыя да элегічнага модуса мастацкасці. У пэўнай колькасці тэкстаў дамінуе думка, што каханне, як і вада у рацэ, цячэ і мінае. Так, лірычная гераіня скардзіцца на нясталае каханне, якое нібыта вадзіца паміж скаламі:

Naše láska houha - není stálá,
jako ta vodička mezi skalma.
Ta vodička houha - pryč uplyne,
ta naše láska zas pomjine [3].

Яна, як бачым, прыходзіць да высновы, што *каханне, як і вадзіца, сплыне, і ўсё мінецца.* Падобны вобраз-матыў прысутнічае яшчэ ў адным творы, дзе каханне зближаецца з вадой ці з ракой: падобнае збліжэнне назіраецца ў 32% тэкстаў:

Už je láska zrušená, už je všecka zkažená,
do vodičky do hluboký je uvržená [3].

Пэўная колькасць беларускіх і чэшскіх песень трымаецца на тыповай сюжэтнай сітуацыі: хлопец просіць дзяўчыну выйсці да яго, яна ж вымушана адмовіцца, таму што бацькі не дазваляюць выходзіць ёй з хаты ўначы. Побач існуе наступная варыяцыя сюжэта: дзяўчына можа сустрэцца са сваім каханым

толькі ўначы, калі бацькі спяць. Так, у адной з песень лірычная гераіня тлумачыць каханаму, што не можа пайсці на спатканне, бо маці чуйна спіць:

Já bych je ven vyhnala, jen dybych se nebála
Paňmáma lehce spí, jak se hnu, všecko ví!
Já nesmím z komůrky ven dřív, než bude bílej den [3].

Як бачым, для чэшскага фальклору ўласцівы той самы семантычны комплекс *каханне-ноч-дзень,* што і для беларускага (18% тэкстаў). Аднак у цэлым заўважаюцца семантычныя нюансы і мастацкія дэталі, якія ствараюць нацыянальныя версіі ключавога канцэпта песень пра каханне.

Разуменне кахання ў чэшскай фальклорнай свядомасці выяўляецца праз наступныя матывы: годны хлопец мае права высватаць прыгожую нявесту, каханне – хвароба, непадзельнае каханне – яшчэ большая хвароба, але моцны духам чалавек здольны пераадолець насланнё, каханне і праца – своеасаблівы метафарычны комплекс.

ЛІТАРАТУРА

1. *Лобкова, Е. В.* Образ-концепт «любовь» в русской языковой картине мира : дис. … канд. филолог. наук : 10.02.01. / Е. В. Лобкова. – Омск, 2005.
2. Песні пра каханне / уклад. І. К. Цішчанка. – Мінск, 1978.
3. http://lidovepisne.cz/.

Светлана Крылова

РОЛЬ МОТИВА СУДЬБЫ / ДОЛИ В СКАЗОЧНОМ СЮЖЕТООБРАЗОВАНИИ

Фольклорная проза характеризуется разнообразием жанров, отличающихся тематикой, способами отражения действительности, сюжетопостроением и системой образов. Наиболее развитой в этом смысле является сказочная эпика, наполненная творческими поисками и фантазией народа. Сказки повествуют о событиях, которые то ли были, то ли не были, выражают важные стороны народного миросозерцания. Их сюжеты обычно имеют эпическое развитие. Но в отличие от других жанров фольклорной прозы сюжетная композиция сказки обладает рядом специфических особенностей: во-первых, сюжет организуют действия сказочных персонажей, во-вторых, в нем выделяются простейшие повествовательные единицы, которые впервые охарактеризовал А.Н. Веселовский, назвав их «мотивами» [2, *301*].

В фольклористике термин «мотив» имеет несколько значений, одним из которых является следующее: «Мотив – структурообразующий элемент сюжетосложения в фольклоре. Мотивы… составляют содержательную ткань и структурную основу произведения, они обладают конструктивными сюжетообразующими свойствами, обеспечивающими логику повествовательного движения» [3, *156*]. Типологическая классификация мотивов до конца не разработана.

Б. Н. Путилов предлагает выделять мотивы-действия, мотивы-ситуации, мотивы-характеристики, мотивы-описания, мотивы-речи [3, *156*]. Но этого явно недостаточно, особенно в отношении некоторых сказочных мотивов, которые не соотносятся ни с одним из названных Б. Н. Путиловым типов. К подобного рода мотивам, которые наиболее отчетливо заявили о себе в социально-бытовых сказках, хотя нельзя оспаривать их наличия и в волшебно-фантастических, относятся тесно связанные между собой мотивы доли и судьбы человека. На наш взгляд, их вполне можно определять как мотивы-понятия, поскольку они базируются на мифологических представлениях онтологического плана, связанных с попытками разума понять природу бытия личности, степень свободы и зависимости жизненной нити от неких созданных воображением сил.

Истоки представлений о доле находятся в жизненном укладе архаического общества, где доля имела вполне конкретное, реальное, материальное воплощение как, например, часть добычи, выделяемой человеку. Но с развитием религиозных представлений доля, с одной стороны, переходит в разряд понятий, с другой – воспринимается как то, что дается человеку высшими инстанциями, в-третьих – персонифицируется, приобретает качественные характеристики, становится полноправным действующим лицом в фольклорных произведениях.

Древние представления о доле основывались на вере в то, что определенные действия могут привести к желаемому результату: молясь богу, язычник надеялся на него и был уверен, что результат молитвы зависит от божьей воли. Но иногда божий промысел осуществляется и без помощи молитвенного обращения, а как бы по воле случая. Например, герои мечут жребий, кому и по какой дороге ехать, или сами выбирают, кому какая невеста достанется. Но всё же само понятие предопределения предполагает, что в нем участвует не только случай, но и сверхъестественная сила.

Здесь раскрывается ещё одна особенность жанра: сказка не признает равенства, люди в её понимании вовсе не равны между собою. Высшая справедливость, торжествуя, щедро одаривает людей обездоленных, но тем не менее не уравнивает их: «*Бог не равняет нас – кому даст, а кому нет*» [1, т.2, *444*] . Иными словами, бог неравномерно распределяет свои дары: у одного – богатство, у другого – сын; у одного человека – доля (судьба) хорошая, у другого – лихая, недоля.

Чрезвычайно устойчивые у славянских народов представления о судьбе являются результатом более высокого этапа развития человеческого мышления. Человек начинает предполагать, что судьба – это то, что он не в силах изменить, что дается ему свыше, от рождения, а если судьба неожиданно меняется, то это происходит независимо от воли и стараний человека. Следовательно, в этой перемене судьбы – тоже его судьба.

Взаимоотношения человека с Долей нашли отражение в различных жанрах фольклора. В пословицах и поговорках давно замечено, что доля (судьба) – это что-то фатальное: «*Будзе тое, што будзе, а будзе, што суждана*», «*Бяздольнаму ўсюды нядоля*», «*Ад ліхой долі нікуды не ўцячэш*», «*Сваю долю канём не аб’едеш*» [5, *421*], «*С чем кто родился, с тем и останется*», «*Як*

суджано, то не міне» [8, *20*]. Согласно другому взгляду, человек сам может определить свою долю: «*Куй сам сваю долю*», «*Куй сам свой лёс*», «*Каждый сам кузнец своего счастья*» [8, *28*].

Доля/Недоля, Судьба, Счастье и Горе являются персонажами белорусских бытовых сказок «Салдат і чорт», «Чэрці і смерць у мяшку», «Дзве долі», «Доля», «Гора» и др. От волшебных сказок они отличаются не только системой образов, но и содержанием мотива, его функцией в сюжетопостроении, философской направленностью произведений, в которых основной проблемой является проблема бытия. В них испытывается возможность человека влиять на свою судьбу, избавиться от недоли, инверсировать её в долю.

Как в пословицах и поговорках, так и в сказочной прозе существует двойственное понимание человеком своей судьбы. Самый распространенный взгляд: судьбу изменить нельзя. Подтверждением могут служить сюжеты некоторых сказок, например, белорусской сказки «Суджано», записанной А. К. Сержпутовским. Герой сказки – мальчик, который пытается в окружающей его природе найти знаки своей судьбы и расшифровать, «што яму суждано, ці якая яго будзе доля»: «*Бзын! Пчолка паляціць, а яму здаецца, што яна сказала – ліхо*». Дед Гришко объясняет мальчику, что любое создание умеет говорить, но это не значит, что птицы и звери знают о том, «*што нам суджано й якую долю нам бог прызначыў*». Мальчик не соглашается жить так, как суждено, и решает «*біцца з ліхою бядою*». Гришко поучает мальчика, «*як на свеце жыць, як ліхо абхадзіць, толькі адно казаў, каб долю не чапаў, бо суджанага не абойдзеш, ні канем не аб'едеш, што суджано, тое й будзе*». Справедливость слов деда подтверждается дальнейшим развитием сюжета. Погибают родители, и сироту приютили соседи. Через год жене хозяина пришло время рожать. Мальчик видит, как в дом роженицы приходят Смерть с косою и две молодые женщины. Смерть хочет забрать роженицу, но её защищает одна из пришедших женщин. «*Паляскала смерць зубамі ды й кажа:* «*Я вазьму хаця дзіця*»*. Тут выступіла другая жанчына ды й кажэ:* «*Я яго доля*». Именно Доля защитила новорожденную девочку от смерти. Из разговора женщин герой узнает, что у девочки будет хорошая доля, она вырастет красивой и выйдет за него замуж. «*А другая жанчына, а то была судзьба, зірнула на дзіця ды й кажэ:* «*Але яе ўкусіць свіньня, дык яна з таго й памрэ*»».

Нашему герою всё это не понравилось, он решил, что никогда на ней не женится. Позже он даже попробует убить девушку. Но судьба сложилась так, как было предсказано: парень женился на девушке, но дикий кабан смертельно ранил её.

Анализируя содержание сказки, можно сделать вывод, что доля и судьба не всегда воспринимались в народном сознании как нечто тождественное. Согласно мифологическим представлениям восточных славян, присутствующие при рождении ребенка *рожаницы* определяли его судьбу в момент появления на свет. У южных славян эту же функцию выполняли *орисницы*, которые также наделяли новорожденного долей и предопределяли его судьбу, которую изменить невозможно. То, что присуждено *рожаницами* (*орисницами*), нельзя изменить никакими силами: это приговор всемогущей, неумолимой судьбы. Доля

может быть хорошей (как в нашем примере), но то, что дано судьбой, предопределено раз и навсегда.

Показательна в этом плане известная сказка о Марке Богатом. В ней повествуется о том, как герой всеми силами пытается избежать своей судьбы, но ему это так и не удалось. Гордясь богатством, Марко приглашает к себе Бога, но, не дождавшись его, убирает со стола угощения. Тут к нему приходит старик и просится переночевать. Марко грубо обходится с путником. В эту же ночь родились три мальчика, одному из которых, сыну бедняка, по воле Бога суждено было владеть Марковым богатством. Не желая покориться Божьему суду, Марко всеми возможными средствами пытается избавиться от сына бедняка. Но все напрасно: что бы он ни делал, в итоге богатство всё равно достается бедняку.

Можно сделать вывод, что обе сказки основываются на древнем представлении о предопределенности судьбы, которая даётся человеку при рождении. Судьба не связывается буквально со всеми событиями в жизни человека, но все события и поступки людей, какой бы характер они ни носили, все равно ведут к предначертанному исходу. В таком случае славянские представления о судьбе в чем-то сродни древнегреческим представлениям о роке, нашедшим наиболее полное и яркое отражение в трагедии Эдипа. Свидетельством бунта человеческого сознания против фатальности судьбы явилась фольклорная трансформация древнейших представлений о доле, которая в славянской мифологии наделяется как положительной, так и отрицательной семантикой.

В отличие от судьбы лихую долю можно изменить или же вовсе избавиться от недоли. Мотив избавления от недоли характерен для целого ряда сказок, героями которых являются два брата. И хотя в сказках сохраняется идея, что у каждого человека есть своя судьба, в них ярко выражена мысль о возможности борьбы с недолей. Сказочные герои пытаются всеми доступными средствами найти Долю (или Недолю), подчинить себе или даже погубить Недолю. Здесь следует заметить, что в народном сознании существовали представления о функциональных проводниках персонифицированной Недоли, в число которых входили, например, Злыдни и Горе – своеобразные медиаторы между злой (лихой) Долей и человеком. Погубить их, значит, перекрыть канал действия зловредной Доли, замкнуть её в другом мире, отсечь от себя. В сказках мужик обманом завлекает Горе в кобылью голову или пустой сосуд и топит в болоте, привязывает злыдней к жерновам и сталкивает их в реку. Кроме того, саму Долю, если её найти, можно заставить работать на человека.

В сказке «Два браты, бяда ды доля» [7, *203-225*] говорится о том, что Бог дал каждому брату Долю, но одна из них – работница, а другая – лентяйка и гулёна, и эта доля тождественна недоле: «*аднаму доля спрыяе, дак яму вецер дзяцей калышэ, дождҗык мые, сонца грэе, а другога доля ледашчыцца па свеце гуляе, аб дзетках не дбае... Адзін брат багаты, за што ні возмецца, усё добра ймецца. Другі брат без долі, не мае карысці ніколі*» [7, *204*]. Содержание сказки в полной мере подтверждает представления народа о возможности изменить свою Долю. Когда бедняк делится с бедной женщиной мясом зарезанной коровы, из-за чего его собственные дети остались без молока, он вдруг узнает, что

эта «баба-жабрачка» – Беда: «*Схапіў ён тут бабу пад клешні, бы жабу, ды ў выжар глыбокі заціснуў пад бокі*». В данном случае Беда была полновластной хозяйкой жизни бедняка, поскольку его Доля где-то гуляла. Беда занимает место Доли, а после исчезновения Беды изменяется и жизнь бедняка: ему во всем стало везти, и он разбогател. Богатый брат, завидуя младшему, узнает, отчего разбогател бедняк, и выпускает Беду. Но та «*на галодныя зубы схапіла багатага ў губы, схапіла ў дамоўцы багацье да й знішчыла самае шмацьце*» [7, *224*]. Так Беда становится долей богача, и он превращается в нищего: «*І накрыж павесіўшы клункі, ён ходзіць, жабруе без жонкі. Не мае прытулку ніколі, бо дарам шукае ён долі*». «*А доля з бядою сакочэ, бо заўжды так зробіць, як схочэ*». Таким образом, Беда предстает той силой, которая трансформирует любую Долю, причем как можно было заметить, сама Доля от этого нисколько не страдает. Но если человек заставит свою плохую Долю почувствовать боль, испугаться, то в ее силах изменить его жизнь к лучшему. Такая амбивалентность образа Доли наблюдается в сказке «Ліхая доля». Когда мужик «навучае» Долю палкой, она делает его богатым. Отсюда следует, что долю возможно и нужно держать в руках, бороться с ней, «*бо без ушчунку й ад долі няма ратунку*» [6, *109*]. В сказке «Пра багатага брата-зайдрасніка» бедняк узнает свою Долю, которая шла рядом и ему подпевала: «*Такая абарваная, такая абшарпаная, такая худая, такая нэндзная*». Изловил он её хитростью, посадил в мешок, закопал, но при этом наткнулся на золотой клад, а на этом месте воткнул кол. С того времени он разбогател.

По поверьям, от Недоли или злыдней избавиться очень трудно, но возможно. Для этого нужно хитростью заставить их залезть в мешок и бросить его в болото. Злыдней можно связать и оставить на дороге, и тогда они перейдут к тому, кто их освободит.

Например, в украинской сказке традиционно представлены два брата, богач и бедняк. И сколько младший ни работал, сколько ни старался выбиться из нужды, ничего у него не получалось. Однажды возвращался бедный брат из гостей. Идут они с женой, поют и вдруг слышат – им третий голос подпевает. Он узнает, что к нему привязались злыдни. «*Оттого ты и такой бедный*», – объяснили они человеку. Побил их бедняк, отволок в трясину, утопил и колом заткнул. Разбогател бедняк, чем вызвал зависть у своего брата. Заинтересовавшись, тот как-то, идя мимо болота, увидел торчащий кол и подумал: «*Видно брат в болоте свое богатство прячет, а для приметы кол в этом месте воткнул*». Вытащил старший брат кол, злыдни выскочили из трясины, «*прицепились злыдни к старшему брату, и стал он ещё беднее, чем был младший*».

Традиционный сюжет мы встречаем и в белорусской сказке «Доля», в основе которой взаимоотношения богатого и бедного братьев. У богатого вырос хороший урожай, а у бедного – плохой. Мало того, его копны жита кто-то крадет. Бедняк выследил кота, который перетаскивал его жито на поле богатого. Оказалось, что кот – Доля богатого: «*Я абавязан яму цягаць: я яго Доля*!» Доля бедняка в это время спала в лесу на камне и мхом поросла. Отыскал её бедняк, но на его требования работать, она посоветовала все продать и переехать в город. При переезде бедняк избавляется от злыдней, загоняя их в бакла-

гу. Здесь интересен нюанс: именно благодаря совету Доли у бедняка изменяется жизнь. Но, с другой стороны, он сам оказывается творцом своего счастья.

Таким образом, метаструктура человек и его судьба (доля) онтологична по своей природе. В сказках она разворачивается в двух плоскостях – возможного и невозможного, определяя нравственную доминанту произведений: то, что невозможно для богача, оказывается возможным для бедняка. Их воля и выбор приводят к совершенно противоположным результатам. В соответствии с предопределенной ему судьбой богач превращается в нищего, и это уже навсегда. Направленность волевых усилий и действий бедняка такова, что они меняют координаты и векторы его отношений с Долей. Из пассивного страдальца бедняк превращается в творца своей судьбы, создавая новый мир с новой стратегией жизнеустройства. Характерно, что бедняк не ждет помощи со стороны. В волшебной сказке страдающий персонаж всегда может рассчитывать на избавителя или помощников: таковы законы морфологии этого типа сказочного повествования. В социально-бытовых сказках с мотивами судьбы и доли обделенный хорошей долей персонаж и избавитель объединяются в одном лице, что так же, как и в волшебно-фантастической сказке с демократическим типом героя, меняет его социальный статус.

ЛИТЕРАТУРА

1. *Афанасьев, А. Н.* Народные русские сказки: в 3 т. / А. Н. Афанасьев. – М., 1957.
2. *Веселовский, А. Н.* Историческая поэтика / А. Н. Веселовский. – М., 1989.
3. Восточнославянский фольклор: Словарь научной и народной терминологии / под ред. К. П. Кабашникова. – Минск, 1993.
4. *Пропп, В. Я.* Морфология волшебной сказки / В. Я. Пропп. – М., 2001.
5. Прыказкі і прымаўкі / склад. К. П. Кабашнікаў. – Мінск, 1976.
6. *Сержпутоўскі, А. К.* Казкі і апавяданні беларусаў з Слуцкага павета / А. К. Сержпутоўскі. – Л., 1926.
7. *Сержпутоўскі, А. К.* Казкі і апавяданні беларусаў-палешукоў / А. К. Сержпутоўскі. – Л., 1926.
8. Шасцімоўны слоўнік прыказак, прымавак і крылатых слоў. – Мінск, 1993.

Вольга Прыемка

ІНВАРЫЯНТНАЯ ФОРМУЛА ВЯСЕЛЬНАЙ АБРАДНАСЦІ БЕЛАРУСАЎ У ЛАКАЛЬНА-РЭГІЯНАЛЬНАЙ РЭПРЭЗЕНТАЦЫІ

Сучасныя фальклорна–этнаграфічныя матэрыялы прадстаўляюць карціну багатай варыянтнасці ў межах вясельнай традыцыі беларусаў. Варыятыўнасць закранае як абрад, так і змест песень. Гэта дазваляе, з аднаго боку, вызначыць інварыянт беларускай абраднасці, а з другога – вылучыць рэгіянальныя, нават лакальныя рысы. Збіральнікі XIX–XX стст. назапасілі багаты фактаграфічны матэрыял, які дазволіў навукоўцам прыступіць да вырашэння праблемы

рэгіянальнага аналізу вясельнай абраднасці ў метадалагічным і ў тэарэтычным аспектах, але вывучэнне лакальных вясельных традыцый беларускага народа па-ранейшаму застаецца важнейшай задачай фалькларыстыкі. З гэтага пункту гледжання зварот да фактаў вясельнай абраднасці асобных мікрарэгіёнаў падаецца не толькі актуальным, але і перспектыўным у плане вызначэння заканамернасцей фарміравання мясцовых традыцый. Аб'ектам даследавання абрана вясельная абраднасць Усходняга Палесся, на фоне якой разглядаецца вяселле на Жлобіншчыне. Дзякуючы намаганням В. С. Новак і яе творчага калектыву, вясельныя традыцыі Гомельшчыны, аднаго з самабытных рэгіёнаў Беларусі, цяпер грунтоўна апісаны і прааналізаваны ў аспекце некаторых лакальных асаблівасцей [2]. Улічваючы структуру традыцыйнага вяселля і яе сучасную рэалізаванасць, паспрабуем разгледзець асаблівасці лакальна-рэгіянальнага ўвасаблення агульнанацыянальнай абрадавай формулы ў дыяхраніі – праз вылучэнне якасных рэдукцыйных з'яў.

Вяселле на Жлобіншчыне, як і ўвогуле па ўсёй Беларусі, традыцыйна пачыналася сватаннем, якое праводзілася сватамі разам з бацькам маладога чалавека. Калі яно было ўдалым, то бацькі хлопца і дзяўчыны дамаўляліся аб *запоінах*. На гэту сустрэчу збіраліся сваты, сяброўкі маладой, хросныя маці і бацька маладых. Менавіта ў гэты час дамаўляліся, калі праводзіць вяселле, які пасаг даць маладой і г. д. У *зборную суботу* да нявесты прыходзілі дзяўчаты–сяброўкі, каб «завіць вянкі». Абавязкова вілі *в'ёльца* (ёлку), упрыгожваючы якую спявалі: «*Ой, хвоя, хвоя, зелена, / Ты ў бару расла, шумела, / ...На стале стала – заззяла...*» [2, *190*].

Раніцай перад вянцом у нявесты і жаніха «*зачынялі*» каравай. У першы дзень вяселля, калі хлопец прыязджаў за дзяўчынай, ён павінен быў прывезці цешчы боты (чобаты) і пірагі. У Жлобінскім мікрарэгіёне ў гэты дзень праводзіўся традыцыйны цыкл абрадаў: пасад нявесты, выкуп дзяўчыны і благаслаўленне да вянца. Пасля вянчання маладыя раз'язджаліся па сваіх хатах. Потым жаніх забіраў дзяўчыну ў сваю сям'ю, і застолле для сваякоў і родзічаў працягвалася ў маладога. Бацькі нявесты прыязджалі да зяця толькі на наступны дзень – гэта так званыя «*закасяне*» або «*крошкі*». Другі дзень вяселля адметны тым, што нявесце ўбіралі валасы і надзявалі жаночы галаўны ўбор – *завівальную хустку*. Каравай дзялілі асобна ў маладой і маладога. Апошні дзень вяселля меў розныя назвы – «*цыганы*», «*пятухі*». У гэты дзень спажывалі ў асноўным курынае мяса. Так у агульных рысах выглядае схема жлобінскага традыцыйнага вяселля.

Аналіз запісаў апошніх гадоў XX ст. паказвае, што сучасны абрад у сваіх контурах і дэталях захаваў асноўны парадак вяселля, але сэнс і фармальны бок асобных элементаў рэдукаваліся. Схематычна вясельны абрад Жлобіншчыны ў наш час выглядае наступным чынам: сватанне, запоіны, каравай, пасад нявесты, выкуп, урачыстая рэгістрацыя шлюбу, сустрэча маладых бацькамі, вясельнае застолле, «*закасяне*», «*пятухі*» (у іншых рэгіёнах Беларусі — «*ряжение*», «*цыганы*», «*госці*», «*одведкі*», «*фэст*»). Як бачым, большасць этапаў сучаснага вяселля супадае з традыцыйнымі.

Важнай і абавязковай засталася перадвясельная цырымонія сватання, якая ў мінулым распачынала абрадавы цыкл. Захаваліся некаторыя традыцыйныя элементы і атрыбуты сватання, уласцівая яму сімволіка. Параўнанне апісанняў XIX і XX стагоддзяў дае амаль што аднолькавую карціну. Да дзяўчыны ідуць сват, жаніх, яго родны і хросны бацька. Як і раней, яны нясуць з сабой абавязковы атрыбут сватання – «*гарэлку*». Яшчэ і сёння імкнуцца прытрымлівацца традыцыйнай сімволікі ў маўленні. Так, у вёсцы Касакоўка сваты, увайшоўшы ў хату нявесты, пачынаюць размову: «*Мы прыблудзілі дарогай, ці не пусціце, людзі добрыя, на начлег*?» Бацькі нявесты дазваляюць. Галоўны сват пытае: «*Мы чулі, у вас цялушка ёсць, ці не прададзіце вы яе нам*?» – «*Няма ў нас цялушкі*», – адказваюць бацькі нявесты. Тады сваты гавораць: «*Не, людзі добрыя, нам патрэбна дзеўка красная. Чулі мы, ёсць у вас яна, што яна і прыгожая, і да работы спраўная. А ў нас ёсць маладзец ясны. Так давайце іх спаруем і паглядзім, як яны будуць жыць разам*» [2, *195*]. Сваю згоду на шлюб дзяўчына выражае традыцыйным спосабам: дорыць бацькам жаніха ручнік і хустку. Праз некаторы час пачынаецца другі этап вяселля – *запоіны*. У хату нявесты прыязджаюць сваякі жаніха і збіраюцца яе блізкія родзічы, якія будуць прысутнічаць і на вяселлі. Песні для гэтага выпадку выбіраюцца адвольна. З традыцыйных твораў выконваюцца «*Добры вечар, добрыя людзі*», «*Ой, пайду я да шчаўлю рваці*», «*Продай, продай, тату, цэсар вінограду*» і інш. Адным словам, знешне сватанне і запоіны выглядаюць даволі традыцыйна.

Аналіз запісаў сведчыць аб страце старажытнай асновы многіх абрадавых дзеянняў, Так, пасад жлобінскай нявесты практычна не адрозніваецца ад аналагічнага абрадавага дзеяння ў іншых мікрарэгіёнах Беларусі і заключаецца ў тым, што дзяўчыну саджаюць на вывернуты кажух і расплятаюць яе касу. Абрад паўтараецца двойчы: да вянца – у нявесты і пасля вянца – у жаніха. Мэта названых рытуальных дзеянняў, на думку М. Нікольскага, заключалася ў наступным: па-першае, даведацца, ці захавала нявеста цнатлівасць; па-другое, прыняць яе ў склад дарослых членаў роду [4, *54*]. Сучасныя запісы сведчаць аб страце культава-магічнага сэнсу гэтага абраду і пераўтварэнні яго ў гульню: якая з дзяўчын-сяброўак маладой першай пасля нявесты сядзе на кажух, тая раней за іншых пойдзе замуж [2, *203*].

Важным момантам вясельнага рытуалу застаецца каравайны абрад з удзелам каравайніц. Хоць і ў гэты абрад час унёс свае карэктывы. Так, калі раней каравай расчынялі на квасным цесце з жытняй мукі, то цяпер выкарыстоўваецца дрожджавое цеста, прыгатаванае з пшанічнай мукі. Што тычыцца каравайных упрыгажэнняў, якія даследчыкі тлумачылі то як «атрыбуты ахвярапрынашэння багам» [5, *57*], то як фалічныя сімвалы [6, *34*], то як галінкі «Сусветнага дрэва» [3, *65*], то як салярныя сімвалы [1, *378*], то ў сучасным абрадзе яны згубілі сваё магічнае значэнне, набылі ўласна-эстэтычную функцыю і выкарыстоўваюцца, каб надаць караваю святочны выгляд. У рытуалах, звязаных з падзелам абрадавага хлеба, знік уласцівы ім містыка-магічны і рэлігійны падтэкст. Галоўная функцыя дзеяння – выказаць павагу да гасцей, прадставіць кожнага з іх, запрасіць на «каравай», заахвоціць даць «на каравай» больш грошай.

Песенны рэпертуар сучаснага жлобінскага вяселля даволі разнастайны. Разам з прафесійнымі ўжываюцца традыцыйныя вясельныя песні, функцыі якіх у наш час істотна змяніліся. Песні згубілі магічны і юрыдычны характар, вядучай стала мастацка-эстэтычная функцыя. Іншы таксама характар сувязі паміж песеннымі тэкстамі і абрадам. Напрыклад, высвятляецца, што некаторыя абрады засталіся без паэтычнага суправаджэння. Згадкі пра існаванне некаторых абрадавых дзеянняў, наадварот, захаваліся толькі ў песнях. Так, у паэтычных тэкстах з матывам збору дружыны маладога аднаўляецца карціна былых рэальна-сімвалічных дзеянняў, абрадавы эквівалент якіх знік нават з памяці цяперашніх выканаўцаў.

Перамены пахіснулі сувязь асобных абрадавых дзеянняў з канкрэтнымі момантамі вяселля. Так, запісы сведчаць, што завіванне нявесты, згубіўшы сувязь з абрадам, набывае гульнёвы характар і можа праводзіцца і ў хаце нявесты, і ў хаце жаніха падчас вясельнага застолля. Яму адводзіцца значна менш часу, чым у мінулым, хоць фармальна яно «разыгрываецца» па ўсіх правілах традыцыйнага рытуалу.

Адзначым, што такія рытуальныя кампаненты, як выкуп нявесты, сустрэча маладых у кажуху, падзел каравая і інш., пачынаюць ўспрымацца як вясёлая гульня, пазбаўленая старажытных вераванняў. Ператварыўшыся ў гульню, вясельныя дзеянні згубілі абрадавае прызначэнне і набылі эстэтычную функцыю. Гэта робіць вяселле яркім, маляўнічым, эмацыянальна насычаным відовішчам, прадаўжае жыццё многіх абрадавых дзеянняў, хоць і ў фармальным эквіваленце. Эстэтызацыя рытуальных дзеянняў, забяспечваючы вялікае эмацыянальнае ўздзеянне «сцэн» вясельнай гульні на ўдзельнікаў вяселля, спрыяе захаванню некаторых экспрэсіўных элементаў традыцыйнага вяселля. Разам з тым нельга не заўважыць рэдукцыйных з’яў, скарачэння інварыянтнай формулы традыцыйнай абраднасці на мікрарэгіянальным узроўні.

ЛІТАРАТУРА

1. *Довнар–Запольский, М. В.* Белорусское Полесье. Сборник этнографических материалов / М. В. Довнар-Запольский // Университетские Известия. 1896. № 1.

2. Вяселле на Гомельшчыне: фальклорна-этнаграфічны зборнік. – Мінск, 2003.

3. *Иванов, В. В.* К семиотической интерпретации коровая и коровайных песен у белорусов / В. В. Иванов, В. Н. Топоров // Ученые Записки Тартуского ун-та. – Тарту, 1967. Вып. 198 (III).

4. *Никольский, Н. М.* Происхождение и история белорусской свадебной обрядности / Н. М. Никольский. – Минск, 1956.

5. *Сумцов, Н. Ф.* Религиозно-мифическое значение малорусской свадьбы / Н. Ф. Сумцов. – Киев, 1885.

6. *Чубинский, П. П.* Труды этнографическо–статистической экспедиции в Западно-Русский край. Материалы и исследования / П. П. Чубинский. – СПб., 1877. Т. 4.

Рыма Кавалёва

ГІМНІЧНАЯ ПАЭЗІЯ БЕЛАРУСАЎ І АРЫЯЎ ВЕДЫЙСКАЙ ЭПОХІ Ў ПАРАЎНАЛЬНА-ТЫПАЛАГІЧНЫМ АСПЕКЦЕ

Абрадавыя гімны ёсць у многіх народаў свету. Найбольш вядомыя ведыйскія ўхваленні асобных багоў, некалькіх разам або Усіх–Багоў, старажытнагрэчаскія, звернутыя да Апалона (пеаны), Дыёніса (дыфірамбы) і іншых багоў, раннехрысціянскія, духоўныя гімнічныя песнапенні Візантыі, Русі, Заходняй Еўропы і г. д. Сярод іх не значыцца беларуская гімнічная паэзія, пад якой мы разумеем традыцыйны абрадавы фальклор, прадстаўлены велічальнымі каляндарнымі песнямі розных цыклаў. Ядро гімнічных песень складаюць калядныя і валачобныя велічанні, да іх далучаецца шэраг вяснянак, юраўскіх, купальскіх. Кожная група каляндарных гімнаў мае тыповыя тэмы і кампазіцыйныя элементы. Напрыклад, калядныя і валачобныя песні – разгорнутыя велічанні гаспадара – месяца, гаспадыні – сонейка, іх дзяцей – ясных зорачак; тэма юраўскіх песень – ухваленне Юр’ева каня, які «*вушкамі неба падапрэ, // Вочкамі зоры палічыць*» [2, *175*]; зачын веснавых гімнаў – «*Вясна наша вясёлая – гу! // Развесяліла зямлю, ваду – гу!*» [2, *149*]; атачэнне купальскіх тэкстаў – гімнічныя прыпевы–воклічы «*Божа наш!*», «*Сонейка!*», «*Рана–рана*», «*Каліна!*», прычым два апошнія суадносяцца, на наш погляд, з ранішняй зарой або з Ранішняй Зоркай (Венерай).

Характарызуючы латышскія дайны, В. Іванаў адзначыў, што ў іх «з найбольшай некранутасцю захоўваюцца многія перажыткі індаеўрапейскай эпохі» [8, *37*]. На думку вучонага, яны былі страчаны ў большасці іншых традыцый, якія дажылі да нашых дзён, або адлюстраваліся ў іх толькі часткова. Мяркуем, што толькі няўвага з боку даследчыкаў да вызначэння найглыбейшых вытокаў беларускай гімнічнай паэзіі не дазволіла ўбачыць у песнях яскравы прыклад таго, як пад покрывам этнічна адметнага захоўваецца архаічнае ядро, суадноснае з індаеўрапейскай міфарытуальнай сістэмай.

Зразумела, што ў кожным канкрэтным выпадку выбар аб’екта параўнальнага аналізу павінен быць навукова абгрунтаваны. Якія ж ёсць падставы для тыпалагічнага разгляду беларускіх і ведыйскіх гімнаў? На наш погляд, комплекс гістарычных, культурных, жанравых, міфарытуальных і лінгвістычных фактараў. Асноўная маса больш за 1000 гімнаў згрупавана ў 10 мандалах Рыгведы. Адносна іх датавання вучоныя не прыйшлі да аднадушнай высновы. Мяркуецца, што Рыгведа як адзіны збор склалася ўжо на тэрыторыі Індыі. Вядомы індолаг Г. Елізаранкава лічыць «разумным прыняць за час стварэння Рыгведы другую палову – канец II тысячагоддзя да н. э.» [6, *437*]. Спробы вучоных канца XIX – пачатку XX ст. адсунуць існаванне ведыйскай паэзіі да інтэрвалаў 4500 – 2500 гг. да н. э. (Г. Якабі) ці нават 6000 – 4000 гг. да н. э. (Б. Цілак) яна характарызуе як няўдалыя [6, *436*]. Беларусы, як, дарэчы, і праславяне, з’явіліся на гістарычнай арэне значна пазней за арыяў. Здаецца, паміж імі пралягае бездань прасторы і часу, але ў куль-

турна-гістарычнай рэтраспектыве ўсё выглядае крыху інакш, калі ўлічыць гіпотэзу аб існаванні агульнай прарадзімы індаеўрапейскіх народаў. Дыскусія наконт яе лакалізацыі яшчэ не атрымала канчатковага завяршэння, але ніхто не аспрэчвае меркавання, што прарадзіма носьбітаў індаеўрапейскіх моў, дзе б яе ні прапаноўвалі змяшчаць – у прыпалярнай зоне, як Б. Цілак, у арэале ўсходняй Анатоліі, Паўднёвага Каўказа і Паўночнай Месапатаміі, як Т. Гамкрэлідзэ і В. Іванаў, павінна была існаваць, бо ў іншым выпадку цяжка растлумачыць рознага кшталту паралелі і сыходжанні.

Даследаванні па выяўленні фактаў лексічнага і граматычнага падабенства паміж еўрапейскімі мовамі і санскрытам засведчылі, што больш за ўсё сыходжанняў з санскрытам назіраецца ў славянскіх мовах. Так, доктар філалагічных навук Н. Гусева, дарэчы, прыхільнік гіпотэзы прыпалярнай лакалізацыі прарадзімы арыяў, дала зводку з 400 рускіх слоў, якія супадаюць з санскрыцкімі або падобныя да іх [3]. Пэўныя паралелі выяўлены таксама ў сферы гідронімаў, тапонімаў, тэонімаў. Стала агульным месцам параўнанне значэння беларускага слова *веды* з санскрыцкім, хаця апошняе кадыфікуе свяшчэнныя Веды. Сувязь рускай мовы з санскрытам не адмаўляюць індыйскія вучоныя (Дурга Прасад Шастры). Балта-славянскія даследаванні паказалі, што ў песенных традыцыях народаў захавалася шмат міфалагічных архаізмаў, вытлумачэнню якіх дапамагае супастаўленне фальклорных твораў з ведыйскімі гімнамі [8].

Беларуская індаеўрапеістыка не мае такіх глыбокіх навуковых традыцый, як руская і заходнееўрапейская. Тым не менш можна адзначыць, што апошнім часам зроблены пэўныя крокі на шляху выяўлення індаеўрапейскага субстрата беларускай традыцыйнай культуры, з’явіўся шэраг артыкулаў, якія сведчаць аб запачаткаванні новага кірунку ў параўнальным вывучэнні беларускай матэрыяльнай і духоўнай спадчыны. Так, Ю. Драздоў, грунтуючыся на беларускім фальклоры, супаставіў міфалагічныя функцыі славянскага Ворана і ведыйскага Варуны [5], М. Трыфаненкава – змеяборчы сюжэт палескай тапанімічнай легенды аб паходжанні Маларыты і Велікарыты з ведыйскімі гімнамі пра барацьбу Індры са змеем, адзначалася пэўнае падабенства онімаў – змяі Рыты (бел.) і змея Урытры (вед.) [11]. А. Дзярновіч і А. Квяткоўская засведчылі шырокае распаўсюджанне выявы свастыкі ў археалагічных і этнаграфічных матэрыялах, знойдзеных на тэрыторыі Беларусі [4]. Можна дадаць, што правабаковая свастыка прысутнічае на палескім вясельным караваі нароўні з іншымі касмалагічнымі сімваламі (в. Моталь Іванаўскага раёна).

Калі ведыйская літаратура, як лічыцца, пралівае новае святло на грэчаскую, рымскую, іранскую і іншыя міфалогіі, то чаму мы не павінны прымаць у разлік яе значэнне для разумення міфалагічных асноў беларускага фальклору? На наш погляд, беларуская гімнічная паэзія заслугоўвае таго, каб яе ўспрымалі не толькі ў аграрна-магічным ключы, але, падобна латышскім дайнам, і ў касмалагічным. Абсалютызацыя канцэпцыі У. Чычарава аб працоўнай аснове каляндарна-абрадавай паэзіі на пэўны час выключыла з поля зроку даследчыкаў праблему вывучэння яе рытуальна-міфалагічнай функцыі. Пасля прац беларускіх фалькларыстаў, дзе каляндарныя песні пачалі разглядацца ў

кантэксце нацыянальнай міфалогіі, асабліва востра адчуваецца патрэба ў дадатковым вектары іх асэнсавання – індаеўрапейскім.

Мы цалкам згодны з думкай Г. Елізаранкавай, што любыя супастаўленні Рыгведы з іншымі помнікамі трэба праводзіць надзвычай асцярожна. Гэта тычыцца і беларускага фальклору, бо заўсёды ёсць небяспека ўбачыць у яго гімнічных песнях тое, чаго там генетычна не існавала. З другога боку, адмаўляючыся ад параўнальна-тыпалагічнага аналізу беларускіх гімнаў, мы рызыкуем застацца ў палоне традыцыйных падыходаў да іх разумення, пасвойму правільных, але на сённяшні дзень відавочна недастатковых для ўсведамлення сусветнага значэння фактаў беларускай каляндарна-абрадавай паэзіі. Няма нічога дзіўнага ў адсутнасці прац падобнага роду. Нават не прадузята настроены даследчык можа сказаць, што беларускія творы адрозніваюцца ад ведыйскіх у большай ступені, чым верш ад прозы, і будзе мець рацыю.

Калісьці агульны рытуальны вопыт індаеўрапейцаў паспрыяў стварэнню протамадэлі гімнаў, але з цягам часу рэальныя традыцыі разыходзяцца вельмі далёка ў прасторы і часе, трапляюць у зусім адрозныя сацыякультурныя кантэксты, кожная мае свой хранатоп, персанажны склад, ланцугі матываў, моўныя клішэ і г. д. Пры агульным ўзвышаным стылі гімнаў яны ўяўляюць сабой дзве самадастатковыя эстэтычныя сістэмы: эстэтычны ідэал ведаў – бог у яго звышнатуральнай дзейнасці, а беларускіх песень, здаецца, чалавек. Калі Веды – гэта грандыёзны рытуальны праект з выразным касмаганічным жэстам, то анталагічны падмурак беларускіх твораў прыхаваны настолька надзейна, што іх гарантавана прымаюць зусім за іншае, чым яны генетычна ёсць на самой справе, – за ўслаўленне членаў простай сялянскай сям'і, апяванне яе ўяўнага дабрабыту, аграрна-магічныя заклінанні і да т. п. Не будзем спрачацца. Усё адзначанае ляжыць у песнях, як гаворыцца, на паверхні, абумоўліваючы такую прагматыку тэкстаў, калі сакральнае ўспрымаецца за звычайнае, міфалагічнае – за паэтычнае, анталагічнае – за абрадава–сітуацыйнае. Толькі якія ж у гэтым выпадку адкрываюцца перспектывы параўнання беларускіх гімнаў з Ведамі? Наколькі шырокія – пакажуць далейшыя даследаванні, галоўнае, што яны ёсць. Дастаткова змясціць беларускія творы ў агульныя з ведыйскімі міфарытуальныя каардынаты, бо для гэтага ёсць усе падставы, разглядаць іх паэтыку ў семантычным ключы, як карціна адразу мяняецца, і ўсё становіцца на месца. Можа, толькі праз Веды мы нарэшце дазволім сабе ўсведаміць, што пры знешняй празрыстасці зместу беларускіх гімнаў іх стыль надзвычай сугестыўны, мастацкая мова поўная загадак і метафар, якія да гэтага часу належным чынам не расшыфраваны, што самі тэксты патрабуюць дадатковай інтэрпрэтацыі ў двух істотных для падобнага роду твораў аспектах – рытуальным і міфалагічным.

Метадалагічная перадумова параўнання — вылучэнне тыпалагічна падобных, абавязковых для гімнічнай структуры элементаў, якія захоўваюцца на працягу ўсёй этнічнай гісторыі існавання жанру. Будзем зыходзіць з меркавання, што іх склад не можа быць выпадковым, хаця камбінацыі цалкам адпавядаюць нацыянальнай традыцыі. Агульная жанравая канфігурацыя беларускіх і ведыйскіх гімнаў абумоўлена наяўнасцю заклікаў, зваротаў да

міфалагічных асоб, іх метафарычных субстытутаў, міфалагізаваных прыродных з'яў, услаўленняў з прамымі або ўскоснымі адсылкамі да міфа, просьбаў, заклінанняў, канстатацый рытуальна адзначаных сітуацый, падзей, здзяйсненняў, зрэдку загадак і адгадак. Тыповая частка ведыйскіх твораў – просьба да багоў аддзякаваць за ахвярапрынашэнне ў выглядзе ўзлівання на агонь (увасабленне Агні) сомы, сакральнага напою: «*Даруйце абарону!*» [I, 21, 6], «*Няхай яны напояць нас харчаваннем!*» [I, 22, 13], «*З бляскам мяне аб'яднай, // З патомствам , з доўгім жыццём!*» [I, 23, 24] і да т. п. Аналагічна ў калядных і валачобных песнях: «*Радзі вам, божа, // Гусі ды качкі. // Гадуй вам, божа, // Сыны ды дочкі*» [7, *209*], «*Зарадзі, божа, // Буйное жыта*» [7, *180*], «*У тваім доме – дробны дзеткі, // У тваёй аборы – валы, каровы, // У чыстым полі – буйна жыта*» [7, *205*], «*Дай жа мне, божа, да тры сыночкі*», «*хараша спахаці*», «*матку пчаляністую*» [1, *81–82*] і г. д. Лічылася, што стваральнікамі ведыйскіх гімнаў былі *рышы*, натхнёныя багамі паэты, спевакі, мудрацы, празарліўцы, якім адкрывалася боская ісціна. Экстатычны стан душы даваў ім магчымасць авалодаць Боскай Мовай, персаніфікаванай у выглядзе багіні Вач (літаральна «слова», «маўленне»). Звычайна мастацтва рышы было спадчынным, існавала ў межах жрэчаскага роду. Мяркуецца, што паэт, спявак і жрэц маглі супадаць у адной асобе. Пры тым, што жрэчаскай касты у славян, тым больш у беларусаў, не існавала, функцыі жрацоў выконвалі ўдзельнікі абрадаў, асабліва абходных, як калядны і валачобны. Згодна з гімнамі, яны, як і рышы, бачылі тое, што скрыта ад звычайных людзей, і перш за ўсё боскую прысутнасць ва ўсіх прыродных з'явах і зямных справах: бога, які «родзіць» жыта, святых, якія снягі зганяюць, заворваюць, коней пасуць, барануюць, колас выносяць, ядро наліваюць, зажынаюць і г. д. Падобна рышы, беларускія спевакі выконвалі функцыю рытуальных пасрэднікаў паміж богам і людзьмі, прычым сувязным звяном былі свяшчэнныя песнапенні. Красамоўнае сведчанне знаходзім у валачобнай песні:

Гаспадару, слаўны мужу,
[Слаўны мужу] над мужамі!
Ці ўслых табе наша песенька,
Наша песенька старасвецкая,
Што мы ходзім, Бога просім:
Дай жа ж, божа, зарадзі ж, божа… [1, *126–127*].

С. Санько выказаў слушнае меркаванне, што валачобныя песні «могуць быць карысныя пры рэканструкцыі старажытнага індаеўрапейскага навагодняга (веснавога) рытуалу і асабліва корпуса злучаных з ім касмалагічных уяўленняў і тэкстаў» [10, *6*]. Перспектыўным прадметам аналізу стаў для яго сюжэт «пра зніклага бога», прадстаўлены ў хецкай і беларускай традыцыях. Можна сказаць, што ўсе каляндарныя гімны так або інакш, у той ці іншай ступені арыентаваны на цыклічны час, які быў ужо зададзены ім анталагічна. Яны ўзнікалі як мастацкая рэакцыя на культ цыклічнага часу і яго навагоднія рытуалы, як абрадавы тэкст уключэння ў сакральныя працэсы адраджэння часу, калі ахвярапрынашэнне надавала сілы багам усталяваць парадак у свеце, калі спевы пра касмаганічную падзею рытуальна замяшчалі яе, сімвал быў тоесны сімвалізуемаму, слова містэрыяльна, замест мяжы паміж звычайным, людскім, дыскрэтным і сакральным, боскім, кан-

тынуальным паўставала нейкае мігатлівае спалучэнне аднаго з адным. Гімнічны тып светаадчування проста запраграміраваны на адчуванне свету адзіным арганізмам у рамках цыклічнага часу.

Паводле касмаганічнай тэорыі Ф. Кёйпера, якая мае шмат прыхіль-нікаў, старажытнае ядро Рыгведы – гімны, звязаныя з навагоднім рытуалам, калі зноў, пасля завяршэння цыкла, багі павінны паўтарыць касмаганічны акт. Для беларускай народнай культуры, як мне здаецца, цыклічны час – увесь! – складаўся з канцоў – пачаткаў, паваротных кропак, пераходных зон, таму каляндарна-абрадавыя гімны заўсёды храналагічна знаходзяцца на стыках, граніцах, рубяжах, канцэптуальна звязаных з ідэяй руху ад старога да новага, якое, па сутнасці, такім не з'яўляецца, а дубліруе само сябе. Тыпалагічны аналіз дае тую неабходную дыяхранічную перспектыву, у кантэксце якой кардынальна розны мастацкі свет беларускіх і ведыйскіх гімнаў выяўляе агульную касмаганічную вось – уяўленне пра нулявы час. Задача даследчыка будзе перш за ўсё палягаць у высвятленні пытання, якія мастацкія сродкі выкарыстоўваюцца ў дзвюх гімнічных індаеўрапейскіх традыцыях для рытуальнай актуалізацыі нуль-часу, таго пераломнага моманту, за якім будзе або ўсё, або істотна іншы свет. Папярэдне звернем увагу на тое, што даследчык сутыкнецца з прынцыпова рознымі модусамі мастацкасці: гераічным – у ведыйскіх гімнах, ідылічным – у беларускіх. Веды падаюць нулявы час як усяленскую катастрофу: спыняецца плынь касмічных і зямных вод, дэманы выкрадаюць кароў (метафара святла), надыходзіць цемра, пануюць змрочныя пачвары і асуры. Узнаўленне часу трактуецца як вынік гераічных подзвігаў вызвалення. Напрыклад, Індра забівае змея Урытру і вызваляе паланёныя тым воды; Індра з памочнікамі шукае кароў, прабівае скалу, разбурае пячору і выпускае ўкрадзеных кароў; Брыхаспаці, бог малітвы, і Ангірасы, боскія спевакі, робяць тое ж самае, што Індра, але не зброяй, а сваім гучным голасам [I, *6*]. Вызваленне вод і кароў, вяртанне сілы божаствам святла Агні, Ушас, Савітару, Сур'і – падзеі, якія знамянуюць пачатак новага цыкла.

Нічога падобнага ў беларускіх гімнах няма, і разам з тым тыпалагічна ёсць усё адзначанае, толькі ў іншых формах. Яны аперыруюць не відавочнымі міфалагемамі часу, а мастацкімі вобразамі агульнай гармоніі, спакою, глыбіннай сувязі культурных і прыродных локусаў, суб'ектаў і аб'ектаў, прасцей кажучы – постнулявым хранатопам, і нулявы час пазбаўлены ў іх ведыйскага драматызму. Ёсць прыпевы – заклікanні Каляды, матыў чакання яе прыезду, абвяшчэнне «*А ў нас сёння сход каляд*» [7, *131*], апісанні прыезду Каляды «*у чырвоным вазочку, на сівым канёчку*» [7, *127*]. У валачобных песнях ідэя нуль-часу ўвасабляецца праз хранатапічны матыў збірання ўсіх свят-святых у адно месца – храм (царкву, касцёл), дзе Бог па чарзе, аднаго за адным, адпаведна закону, запісанаму ў кнізе, выпраўляе іх у гадавы шлях. Яго функцыя, на наш погляд, тоесная функцыі ведыйскага Варуны, захавальніка і трымальніка касмічнага закону *рыта* [IV, 42, 4]. Замыканне – адмыканне кола часу перадаецца формулай «*Прыйшлі саракі да другіх саракоў*» [1, *116*], гэта значыць, канец сумясціўся з пачаткам.

Відавочная рытуальная тоеснасць беларускіх і ведыйскіх гімнаў пазбаўляе іх пераўнанне спекулятыўнасці. Наадварот, пашырэнне кантэксту дазваляе ў новым ракурсе ўбачыць, здавалася б, вырашаныя праблемы, растлумачыць мастацкія факты, дэталі, сітуацыі, што пакідаюцца па-за ўвагай як неістотныя. Скажам, агульнапрынята, што назвай *Каляды* славяне абавязаны рымлянам і лацінскай мове, толькі ніхто не палічыў неабходным высветліць, як называлася свята па-славянску, да запазычання. Цалкам магчыма, што абедзве назвы – лацінская і славянская – абапіраюцца на індаеўрапейскую аснову і ўтрымліваюць у сабе корань *kala*. У старажытнаіндыйскай мове захавалася яго літаральнае значэнне ’час’, вядомы і тэонім Кала – бог, які з’яўляецца персаніфікацыяй часу. У такім выпадку пад Калядамі трэба разумець, як і пазначана ў песні, «сход», збег дзвюх каляд, двух колаў часу, больш дакладна, канца аднаго і пачатку другога.

Не ўсё ясна з этымалогіяй тэрміна *валачобнікі*. Яшчэ С. Санько слушна крытыкаваў версію «Этымалагічнага слоўніка беларускай мовы». Яркая ўнутраная форма слова стварала ілюзію поўнай вырашанасці пытання. С. Санько не палічыў яго залішнім. У сувязі з разглядам хецка-крыўскіх (беларускіх) паралелей ён выказаў меркаванне аб наяўнасці ў семантычнай структуры слова «валачобнік» значэнняў ’воблака’, ’рой’ [10, *13–14*], што ўскосна пацвярджаецца ведыйскімі матэрыяламі. Рытуальная функцыя валачобнікаў закадзіравана ў самой іх назве. Калі яны замыкаюць стары год, то ў гэтым плане міфалагічная семантыка валачобнікаў раўназначная стар.-інд. Valá (літар. «які ахоплівае, скрывае»). У ведыйскай літаратуры гэта імя дэмана, які хавае ў пячоры (таксама Вала) кароў, скрадзеных Пані. Нездарма ў адной песні валачобнікі выступаюць як шкоднікі: «*Сад-вінаград яны паламалі, // Райскія пташкі паразганялі*» [1, *75*]. Гімны ўсхваляюць Індру-быка за разбурэнне пячоры, вызваленне кароў [I, 11, 53; III, 30, 10], знішчэнне цемры, пасля чаго пераможна з’яўляецца Ушас, «*карова-ранішняя зара*» [III, 30, 14]. «*Дай жа нам, о Індра, надзею* // (у выглядзе) *кароў, коней…*» [I, 29, 1] – прыпеў гімна, суадносны з тыповым матывам калядных і валачобных песень «ацёл кароў», шырэй – «маштабны прыплод жывёлы», што цалкам адпавядае тэксту жыцця. І толькі ведыйскі кантэкст дазваляе ўбачыць за бытавым матывам нешта большае, чым звычайную рэальнасць, – міфалагічную падзею, той жа самы, што ў ведыйскіх гімнах, зааморфны метафарычны вобраз маладых нябесных свяцілаў адроджанага часу. Спяваючы пра боскае стварэнне новага цыклічнага часу, валачобнікі рытуальна «вывалакваюць» яго падобна таму, як Індра «вывалакваў» кароў-святло з пячоры. Валачобнікаў, вартавых светлага часу, можна параўнаць з пчаліным роем боскіх карлікаў, вартаўнікоў сонечнай калясніцы. Згодна з міфам, карлікі Валакхільы (стар.-інд. Vāla – волас) нарадзіліся ад воласа вялікага рышы Крату, шостага сына Брахмы, а з’явіліся роем з сухой земляной трэшчыны, куды ўпаў пахвінны волас мудраца.

Ведыйскія гімны – той змястоўны кантэкст, дзякуючы якому зусім у іншым святле бачыцца навагодняя гімнічная паэзія беларусаў, выяўляюцца рэчы, якія звычайна пакідаюцца ўбаку, не тлумачацца, не заўважаюцца, маўкліва лічацца неістотнымі, гэткай выпадковай мастацкай фантазіяй, эстэтычнай гульнёй. Захопленыя «гуманістычным» пафасам твораў, даследчыкі

беспадстаўна разглядаюць іх мастацкую рэальнасць у каардынатах антрапацэнтрычнай мадэлі свету сялянскага тыпу, лічаць героямі песень членаў простай сялянскай сям'і – пана гаспадара, яго жонку, дачку і сына, а самі песні – гімнам працоўнаму чалавеку – земляробу. І гэта зразумела, бо псіхалагічна мы скіраваны на літаральнае ўспрыманне тэкставай метафарыстыкі. Калі гаворыцца пра гаспадара, гаспадыню, паніча, паненку, бабку, нявестку, то яны аўтаматычна атаясамліваюцца з рэальнымі, якіх нібыта ўслаўлялі песнапеннямі калядоўшчыкі і валачобнікі. Тут блытаюцца тры тыпы тэкстаў – жыццёвы, абрадавы і рытуальны. Два першыя могуць быць песеннымі тэмамі, а трэці належыць семантычнаму плану гімнічнай паэтыкі. Калі з даверам паставіцца да песенных сведчанняў, то давядзецца прызнаць, што цэнтрам гімнічнай мадэлі свету з'яўляецца згорнуты сусвет – двор нябеснай сям'і, дзе жывуць месяц з сонцам, сваімі дзецьмі, нявесткамі, слугамі. Ні сімволікі, ні субстытуцыі няма ў радках: «*Ясны месяц – сам гаспадар, красна сонца – жана яго, дробны звёздачкі – яго дзетушкі, буён вецер – яго служанькі*» [7, *191*] і пад. Тут месяц не паэтычны сімвал гаспадара, як гаспадар не субстытут (рытуальны дублёр, «намеснік») месяца, ён – трансгрэсіўны персанаж, сапраўдны месяц антрапаморфнага выгляду. Трансгрэсіўныя персанажы – унікальная з'ява беларускай (у пэўным сэнсе – славянскай) гімнічнай паэзіі, абумоўленая станам міфалогіі.

Героі ведыйскіх гімнаў – персанажы вышэйшай міфалогіі. Сусвет апісваецца як абсалютная боская дадзенасць, боская эманацыя: «*Агні запальваецца з дапамогай Агні*» [І, 12, 6], «*У боскім лоне Савітара* (і) *усе светы*» [І, 35, 5], Маруты «*трасуць горы*» [І, 39, 5], сонца ўсходзіць пасля зары – «*Сур'я наступае ззаду на ззяючую багіню Ушас*» [І, 115, 1] і да т. п. Цэнтр навагодняй мадэлі свету – бог Індра, цэнтральная падзея – касмаганічны акт Індры-дэміурга па аднаўленню цыклічнага хранатопу. Вышэйшая міфалогія славян з процістаяннем крэатыўных багоў і іх дэструктыўных праціўнікаў так і не паспела сфарміравацца, таму гераічная лінія ў беларускіх навагодніх гімнах адсутнічае. Ёсць толькі цьмяныя намёкі на яе. Напрыклад, маці выпраўляе сына ў войска, дзяўчына кажа, што «*прыехаў яе братка з вайны*» [7, *263*] або «*татка з войска прыехаў*» [7, *264*]. Для арыяў «вайна ўваходзіла ў сферу дзеяння касмічнага закону сусвету – ṛta» [6, *456*]. І, відаць, ваяр гэтаксама рытуальна быў патрэбны калядкам, як Індра ведыйскім гімнам. Патэнцыяльны герой – хлопец – «*бел малойчык на коніку вараненькім, на сядэлку залаценькім*» [1, *365*], патэнцыяльны вораг, падобны на ведыйскага змея Урытру, – змяя (змейка), якая абяцае хлопцу розныя выгоды за дараванне жыцця. Фінал сустрэчы застаецца па-за тэкстам, але ён вядомы з чарадзейна-фантастычных казак змеяборчага тыпу, дзе герой забівае змея і вяртае на неба свяцілы. Засведчана традыцыя расказваць казкі менавіта на Каляды. Ніводны з вышэйшых багоў, прадстаўленых у пантэоне князя Уладзіміра, не ўвайшоў у гімнічную паэзію ўсходніх славян ў якасці адрасата напышлівага ўхвалення і, відаць, не меў шанцаў на гэта, бо персанажы трансгрэсіўнага тыпу даўно і трывала занялі месца.

У сваёй гімнічнай творчасці беларусы затрымаліся на постпантэістычным узроўні, для іх жанравай свядомасці сонца не бажаство, а персаніфікаваная існасць гарманізаванага свету. Ва ўмовах міфалагічнай няўпэўненасці

дамінуюць песенныя персанажы трансгрэсіўнага тыпу – чалавекастыхіі, яны – вынік рытуальнага пераходу неадольнай у звычайны час мяжы, абсалютнага знішчэння грані паміж звычайным, чалавечым (сялянская сям'я) і трансцэндэнтным, стыхійным (нябесная сям'я). Гэта значыць, што героі твораў пры ўсёй іх абрадавай рэальнасці і функцыянальнасці (слухачы песень, шчодрыя ахвяравальнікі) з'яўляюцца носьбітамі субстанцыянальных якасцей. Характарыстыкі і атрыбуты персанажаў, сітуацыі і акалічнасці іх песеннай «біяграфіі», падзеі і ўчынкі маюць зусім не жыццёвую, а рытуальна-міфалагічную падаплёку. Паколькі грунтоўны ўсебаковы аналіз канцэптуальнай сутнасці гимнічных персанажаў працаёмкі працэс, абмяжуемся некалькімі прыкладамі, каб паказаць перспектыўнасць параўнальнага даследавання і важнасць выкарыстання ведыйскіх матэрыялаў.

Калі гаспадар – ясны месячык, то ў кантэксце штогодняй драмы заканчэння цыклічнага часу з ім заканамерна звязваюцца метафары знікнення святла. Адна з іх – страта залатога персценя: калі гаспадар «*уз'ехаў на сіне мора*», то (ці выпадкова?) «*зваліўся золат персцень з правай ручкі, з мязінага пальца, утануў жа у сіне мора*» [7, *159*]. З ёй далей спалучаецца метафара вылоўлівання нябесных свяціл. Жана гаспадара замест персценя выцягвае трох акунёў «*златапёранькіх, златакрыленькіх*» [7, *155*], што на метафарычнай мове азначае вяртанне ў свет святла і свяціл, або наймае трох малойцаў, якія таксама замест персценя ўлавілі «*тры рыбанькі, тры акунёчкі*» [7, *160*]. З трох рыбачак-краснакрылачак адна, за тры тысячы, – гаспадару (= месяцу), другая («*цаны нету*») – жане яго (= сонцу), трэцяя – малай дачцэ (= маладой зары) [7, *168*]. Сонечны дыск называецца ў Ведах колам [I, 175, 4; IV, 30, 4]. І калі ў беларускай гімнічнай песні гаворыцца, што персцень патануў, мы можам меркаваць, што патанула ў цёмных водах само свяціла (сонца, месяц – не мае істотнага значэння) або што яно згубіла свой бляск (пар.: I, 117, 5, дзе Ашвіны выкопваюць для Ванданы скарб, які параўноўваецца з сонцам у змроку). Наогул усе «вяртанні» асэнсоўваюцца ў Ведах міфалагічна як вяртанне сонца з ніжняга свету. Так, Ашвіны вяртаюць маладосць старому Калі [X, 39, 8], узнагароджваюць яго сіламі перад жаніцьбай [I, 112, 15], з мудраца Чх'яваны знімаюць стары пакроў цела, робяць яго мужам юных дзеў [I, 116, 10].

Гаспадар выступае як суддзя. Калі яго няма дома, то гаворыцца, што ён паехаў у горад «*суды судзіць і рады радзіць*» [7, *155*]. У гэтым выпадку персанаж поліфункцыянальны ведыйскаму ўтрымальніку касмічнага закону Варуне. Ведыйскай багіні зары Ушас адпавядае паненка, якая або прама называецца яснай зарой, або параўноўваецца з ёю. І, наогул, характэрная рыса дзяўчыны – ззянне, сувязь з золатам, залатымі рэчамі, убраннем і г. д. Яна ўстае раней за пеўняў, расчэсвае косы, мосціць масты, па двару хадзіла, «*увесь двор красіла*» [7, *255*], «*увайшла ў сені – сені заззялі*» [7, *255*], «*у сенечкі выйшла – зорачка ўзышла*» [7, *257*], «*А ў хатку ўвайшла – хатка свяціцца, а да цэрквы ўвайшла, як зара ўзыйшла*» [7, *257*]. Дзяўчына падбірае «*залатую расу*» [1, *250*], на галаве яе «*пярлоў венчык*», у які ўвітыя «*злоты пёры*» [1, *256*], да вяселля ёй рыхтуюць залатыя «надобкі» – вянец, персцень, кубак [1, *258*]. «*Таткава дачка красна паннанчка*» [7, *255*] суадносіцца, на наш погляд, з вобразам «*зары-зараніцы, краснай дзявіцы*», які вядомы з загадак. 700 хлопцаў ці сватоў, якія прыходзяць да дзяўчыны, атрымоўваюць здавальняю-

чае вытлумачэнне толькі ў сувязі з Ушас, колькасцю гадавых зор (гіпатэтычны год з 350 дзён) і жаніхоў Ушас. Ведыйская тэма паланення вод і зары вырашаецца традыцыйна – праз метафару патаплення. Дзяўчына-зара «*на моры, моры, на сінім Дунаі... залаты персцень утапіла*» [1, *270*]. Калі мілы дастае з мора пярсцёнак, перад намі метафара вяртання зары і яе святла. Паненка з'яўляецца ўвасабленнем ідэальнай прыгажосці, але ці выпадкова яе эквівалентам выступае ззянне?

Як вядома, паэтычныя выразы абрадавых песень даволі часта захоўваюць у сабе старажытныя міфалагічныя ідэі. Іх першапачатковая семантыка магла забывацца, і ў большасці выпадкаў сапраўды забывалася. На наш погляд, індаеўрапейскі ўзровень беларускіх гімнічных песень можа быць рэканструяваны змястоўна, бо яны захоўваюць суадносную з ведыйскай сістэмную сувязь вобразаў, матываў, паэтычных выразаў, нясуць у сабе індаеўрапейскі культурны код, інфармацыю пра рытуальны навагодні хранатоп і яго функцыянальных персанажаў. Будучых даследчыкаў не павінен бянтэжыць той факт, што пры функцыянальным і жанравым падабенстве беларускія і ведыйскія гімны па-мастацку рознасістэмныя, кардынальна адрозніваюцца па стылю, г. зн. па арыгінальнасці змястоўнай формы, па характары эстэтычнага адзінства ўсіх фармальных бакоў і элементаў (прадметных, кампазіцыйных, маўленчых). Мяркуем, што праз параўнальны аналіз стылявых элементаў адкрываюцца новыя перспектывы даследавання міфапаэтыкі беларускіх гімнаў.

ЛІТАРАТУРА

1. Валачобныя песні / уклад. Г. А. Барташэвіч, Л. М. Салавей, В. І. Ялатаў.– Мінск, 1980.
2. Веснавыя песні / уклад. Г. А. Барташэвіч, Л. М. Салавей, В. І. Ялатаў.– Мінск, 1979.
3. *Гусева, Н. Р.* Краткая сводка совпадающих и сходных слов русского языка и санскрита / Н. Р. Гусева // Кто они и откуда? Древнейшие связи славян и арьев.– М., 1998.
4. *Дзярновіч, А.* «Свастыка» як касмалягічны сымболь / А. Дзярновіч, А. Кватькоўская // Крыўя. 1994. № 1.
5. *Драздоў, Ю.* Параўнаўчы аналіз некаторых міталягічных функцыяў славянскага Ворана і ведыйскага Варуны / Ю. Драздоў // Крыўя. 1994. № 1.
6. *Елизаренкова, Т. Я.* «Ригведа» – великое начало индийской литературы и культуры / Т. Я. Елизаренкова // Ригведа. Мандалы I – IV.– М., 1989.
7. Зімовыя песні (Калядкі і шчадроўкі) / уклад. А. І. Гурскі, З. Я. Мажэйка.– Мінск, 1975.
8. *Иванов, Вяч. Вс.* О мифопоэтических основах латышских дайн / Вяч. Вс. Иванов // Балто-славянские исследования. 1984.– М., 1986.
9. Ригведа. Мандалы I – IV.– М., 1989.
10. *Санько, С.* Сюжэт «пра зніклага бога»: хецка-крыўскія (беларускія) паралелі / С. Санько // Крыўя. 1994. № 1.
11. *Трыфаненкава, М. А.* Матыў змеяборства ва ўсходнеславянскай фальклорнай традыцыі: Генезіс. Семантыка / М. А. Трыфаненкава. – Мінск, 2003.

Таццяна Лук'янава

МАСТАЦКАЯ ІНТЭРПРЭТАЦЫЯ РЭЧАІСНАСЦІ Ў БЕЛАРУСКІХ І СЕРБСКІХ ЛЕГЕНДАХ

Сербская няказкавая проза не мае такой жанравай дыферэнцыяцыі, як беларуская. Уся разнастайнасць фальклорных празаічных тэкстаў называецца «*приповетке*». Агульнасць назвы, тым не менш, не абвяргае наяўнасці тэкстаў, аналагічных беларускім былічкам, сказам, легендам.

І беларускія, і сербскія легенды звернуты да рэчаіснасці, адзначаюць той ці іншы факт, падзею, прапускаючы іх скрозь прызму жанравага мыслення, народных уяўленняў, ідэалаў. Нам падалося цікавым параўнаць, як беларускія і сербскія носьбіты фальклору ўспрымаюць і асэнсоўваюць рэчаіснасць, як інтэрпрэтуюць яе ў мастацкіх тэкстах легенд, якія мастацкія сродкі выкарыстоўваюць. Асвятленне дадзенага аспекту ўяўляецца асабліва цікавым не толькі дзякуючы генетычнай роднасці беларускіх і сербскіх народаў, але і падобнасці іх гістарычных лёсаў, сацыяльнага і культурнага развіцця. Вялікая разнастайнасць праяў рэчаіснасці, што знайшла адбітак у легендах, прымусіла нас абмежавацца адной, але агульнай для беларускага і сербскага фальклору тэмай барацьбы з іншаземнымі захопнікамі.

Змаганне сербскага народа з туркамі, Венецыяй, Венгрыяй, Аўстрыяй, мноства заваёўнікаў, што прайшліся па беларускай зямлі (татары, шведы, палякі, французы і інш.) абумовіла з'яўленне шматлікіх сюжэтаў, звязаных з бітвамі, нападамі ворагаў, узброенымі сутычкамі з імі мясцовых жыхароў і г. д.

І ў беларускіх, і ў сербскіх легендах уварванне ворагаў усведамляецца як вялікая бяда. Беларускія легенды расказваюць пра здзекі, якія чынілі захопнікі: знішчалі ўсё агнём і мячом, закладалі дзяцей за лавы і, прыціскаючы, душылі іх, мужчын раздзіралі надвое, прывязваючы да двух сагнутых дрэў, цяжарным жанчынам распорвалі жываты і да т. п. [1, *233*]. Расказваюць беларускія легенды і пра выпадкі супрацьдзеяння заваёўнікам: баба, ратуючы сваё жыццё, забівае татарына (ці шведа), прыпамінаюцца бітвы, дзе «*многа пабілі і нашага войска, і татар*» [1, *231*]. Але значна часцей апісваецца, як людзі хаваліся па лясах ды балотах, доўга галадалі, чакаючы, пакуль ворагі сыйдуць.

У сербскіх легендах распаўсюджаны сюжэты пра набегі туркаў за данінай, пра здзекі ворагаў над палоннымі, пра бітвы паўстанцаў з туркамі, пра помсту туркам, пра вызваленне з турэцкага палону і г. д. Сербскія легенды прасякнуты духам адкрытага супраціўлення. У шматлікіх творах расказваецца пра змаганне з туркамі і перамогу над імі, пры гэтым вялікая заслуга належыць асобным героям. У адносінах да саміх туркаў адчуваецца не жах, а іронія. Сербскі народ паказваецца вышэйшым за ворагаў ва ўсіх адносінах: у моцы духу, спрыце, прыгажосці, маралі [2, *427*].

Калі ў сербскім фальклоры самі сербы помсцяць туркам ці героі-асілкі праганяюць ворагаў, то ў беларускіх легендах за пакрыўджаных вельмі часта заступаецца Бог. Ён карае татар (шведаў, французаў) за лютаванне над людзьмі ці глумленне над хрысціянскімі святынямі, насылае на іх слепату, страх, робіць так,

што ворагі забіваюць адзін аднаго ці проста гінуць [1, *248*]. Розніца ў мастацкай трактоўцы падобнай гістарычнай сітуацыі яшчэ больш паглыбляецца пры пераходзе ад сюжэтнага ўзроўню да вобразнага. Сербскія легенды, нягледзячы на пэўныя агульныя з беларускімі клішэ, стварылі глыбока нацыянальныя вобразы герояў-змагароў за свабоду сербскага народа: Мілаша Обіліча, Янкі Сібіняніна, Секулы і інш. Галоўныя персанажы легенд часта маюць гістарычныя імёны. Яны вызначаюцца высокім ростам, незвычайнай фізічнай сілай (чым нагадваюць герояў беларускіх казак пра асілкаў), доблесцю, спрытам і кемлівасцю [1, *426*; *427*]. Нават мясцовыя разбойнікі-гайдукі не толькі помсцяць багатым феадалам, яны таксама змагаюцца і з туркамі.

Народныя ўяўленні пра абаронцу ад ворагаў пераплятаюцца ў сербаў з марай аб «справядлівым» валадары і ўтвараюць такія вобразы, як, напрыклад, Марка Кралевіч. Юнак-асілак, адзіны, хто можа перамагчы Чорнага Арапіна, у той жа час выступае і як мудры, справядлівы валадар. Ён заступаецца за простых людзей, пакрыўджаных туркамі, вызваляе дзяцей і жанчын з турэцкага палону. Акрамя таго, вельмі кемлівы, знаходлівы і часта перамагае не сілай, а розумам. Не пазбаўлены ён і пачуцця гумару [1, *425*]. Марка Кралевіч паўстае і як будучы легендарны збавіцель сербаў ад нацыянальнага прыгнёту. Ён не памёр, сцвярджаюць легенды, а спіць ў пячоры на далёкім востраве разам са сваім канём Шарцам. Але настане час, ён прачнецца і зноў з’явіцца свайму народу.

Беларускія легенды падобных вобразаў не ведаюць. У беларусаў няма ўяўленняў аб князі-абаронцы, нацыянальным збавіцеле, выратавальніку ад захопнікаў. Пазбаўлены ідэалізацыі і вобразы разбойнікаў. Такія сюжэты, як помста ворагам, паспяховы набег на варожы стан і да т. п., не тыповыя для беларускіх легенд, затое ў іх няма і расказаў пра здрадніцтва, прадажніцтва і рэнегацтва, якія, хоць зрэдку, але сустракаюцца ў сербскім фальклоры.

Розніца ў трактоўцы рэчаіснасці беларусамі і сербамі абумоўлена спецыфікай нацыянальнай псіхалогіі, менталітэту, светабачання, а таксама розным узроўнем развіцця нацыянальнай самасвядомасці. Трэба адзначыць, што сербскія легенды ў большай ступені прасякнуты ідэямі нацыянальнага вызвалення, а ў беларускіх легендах барацьба з іншаземцамі мае пераважна характар супраціўлення сацыяльнаму прыгнёту. Героі беларускіх твораў, таксама як і сербскіх, свабодалюбівыя, здольныя даць адпор ворагам, але, у адрозненне ад апошніх, у іх яшчэ недастаткова развіта пачуццё нацыянальнай годнасці.

Сербскія героі-змагары ўяўляюць сабой увасабленне патрыятычных ідэалаў. Яны вызначаюцца не толькі фізічнай сілай, смеласцю, спрытам, але і маральным высакародствам, справядлівасцю, самаахвяраваннем і той моцай духу, якая дазваляе нават на парозе смерці пагарджаць ворагамі і адчуваць сваю перавагу над імі. Ступень ідэалізацыі беларускіх герояў значна меншая. Гэта звычайныя, «зямныя» людзі, якім, аднак, таксама ўласцівы і моц, і смеласць, і кемлівасць, а часам нават непаражальнасць і непераможнасць [1, *252*]. Ворагі ў беларускіх легендах заўсёды паказваюцца бязлітаснымі, лютымі гвалтаўнікамі, для якіх няма нічога святога, а ў сербскіх легендах яны, акрамя таго, і амаральныя асобы, несумленныя, клятваадступнікі і г. д.

Беларускія і сербскія легенды маюць сваю спецыфіку і на фармальным узроўні. Часцей за ўсё яны ўяўляюць сабою кароткія празаічныя апавяданні, якія не маюць устойлівай кананічнай формы. Форма выражэння зместу сітуатыўная, залежыць ад кантэксту зносін апаведача і слухачоў, яе мастацкасць няўстойлівая і неабавязковая. Вызначальнай прыкметай сюжэту беларускіх легенд з'яўляецца аднаэпізоднасць. Звычайна распавядаецца пра нейкі выпадак ці падзею, якія мелі месца ў мінулым. Сербскія легенды вельмі часта складаюцца з некалькіх эпізодаў, а часам уяўляюць сабой набор разнастайных звестак пра таго ці іншага героя, населены пункт і да т. п. Але гэта не пярэчыць арганічнай сувязі паміж асобнымі часткамі твора. Іх з'яднанню садзейнічае цэнтральная пазіцыя вобраза, вакол якога канцэнтруюцца пэўныя факты [2, *423*; *425*].

Для стылістычнай формы і беларускіх, і сербскіх легенд характэрна пастаянная арыентацыя на верагоднасць таго, аб чым распавядаецца. Беларусы, каб пераканаць слухача ў праўдзівасці аповеду, звычайна выкарыстоўваюць спасылкі на аўтарытэтны досвед старых людзей: «*А былі ў Пагосце і туркі, даўно-даўно. Нам пра іх дзяды расказвалі, а ім іхнія дзяды…*» [1, *232*].

Сербы звычайна спасылаюцца на агульнавядомасць фактаў «*Няма такога серба, які б не чуў імя Марка Кралевіча…*» [2, *425*]; «*Кажуць сербы, быццам Царград не людзі будавалі…*» [2, *423*]. Для абодвух традыцый характэрны спасылкі на рэальныя фізічныя аб'екты, якія быццам бы засталіся з таго часу, калі адбываліся легендарныя падзеі, і з'яўляюцца сведчаннем праўдзівасці апавядання: «*Там і цяпер у балоце можна абмацаць кавалкі муру…*» [1, *250*]; «*Таму, кажуць і па сёняшні дзень, асабліва летам, у спякоту ўся вада ў Котары саленаватая, акрамя той, што ў паўднёвай крыніцы*» [2, *424*].

У беларускіх і сербскіх легендах побач з рэальнымі людзьмі могуць дзейнічаць незвычайныя па сваёй прыродзе персанажы. Гэта не людзі, а прадстаўнікі іншага, звышнатуральнага свету. Але калі ў беларускіх легендах прысутнічаюць Бог, святыя ці чорт, то ў сербскіх легендах яшчэ і міфалагічныя істоты: крылатыя коні, якія размаўляюць па-чалавечы, змеі, вілы і інш. Сербскія легенды ўвогуле ў вялікай ступені напоўнены казкавымі матывамі і персанажамі, якія для беларускіх твораў з'яўляюцца рэдкім выключэннем.

Такім чынам, своеасаблівасць мастацкай інтэрпрэтацыі рэчаіснасці ў беларускіх і сербскіх легендах абумоўлена адметнасцямі нацыянальнага менталітэту і светабачання. І невялічкія па памеру і выразныя па сюжэце беларускія легенды, і насычаныя казкавымі матывамі легенды сербаў выяўляюць найбольш яркія рысы нацыянальнага характару гэтых народаў: трываласць, жыццястойкасць, асаблівую павагу да старых – у беларусаў, нацыянальную годнасць, непакорнасць – у сербаў. Далейшае параўнальнае вывучэнне беларускіх і сербскіх легенд можа даць плён як для фалькларыстыкі, так і ў сферы этнапсіхалогіі.

ЛІТАРАТУРА

1. Легенды і паданні / склад. М. Я. Грынблат і А. І. Гурскі. – Мінск, 1983.

2. Сербские народные песни и сказки из собрания Вука Стефановича Караджича / сост. Ю. Смирнов. – М., 1987.

Раздзел 4

МІФАФАЛЬКЛАРЫСТЫКА

Рыма Кавалёва

МІФАЛОГІЯ ЎСХОДНЕСЛАВЯНСКАЙ АНІМАЛІСТЫЧНАЙ КАЗКІ

Анімалістычныя казкі, ці, як іх яшчэ называюць, казкі аб жывёлах, – адзін з самых загадкавых фальклорных жанраў. Яны простыя па форме і зместу, але гэтая прастата падманлівая, бо іх цяжка суаднесці з пэўнай рэальнасцю – гістарычнай, міфалагічнай, бытавой. Відавочна, што дадзеныя казкі складаюць частку агульнай анімалістычнай лініі народнай культуры, але незразумела, якое месца яны займаюць у ёй, як суадносяцца з іншымі часткамі, прыкладам, з вырашэннем анімалістычнай тэмы ў каляндарна-абрадавай паэзіі. Ды і само азначэнне – казкі аб жывёлах – далёка не ў поўнай меры адпавядае зместу твораў, паўнапраўным персанажам якіх з'яўляецца чалавек. Што тычыцца тэорый паходжання анімалістычных казак, то, акрамя паляўнічай і татэмістычнай, іншых, бадай, не прапаноўвалася, ды і пазначаныя хутчэй цыркулююць на ўзроўні гіпотэз, слаба падмацаваных фактамі. Неаднаразова адзначалася, што паляванне зусім не тэма анімалістычных казак. Нават у казцы пра мядзведзя на ліпавай назе факт палявання выклікае сумненне: ёсць просьба дзеда да мядзведзя, ёсць добраахвотная згода задаволіць просьбу і нейкае запозненае шкадаванне аб неабдуманым учынку, але няма вобраза паляўнічага. Выпадак, апісаны ў казцы, адзінкавы і унікальны. Многія вучоныя ўпэўнена суадносяць дадзены сюжэт з татэмістычнымі ўяўленнямі. Але ці дастаткова адной казкі для абгрунтавання тэорыі?

У анімалістычных казках няма і следу пакланення жывёлам, цалкам адсутнічаюць уяўленні аб напаўзвярыных-напаўчалавечых агульных продках людзей і жывёл. Водгаласы татэмістычнага міфа захоўваюцца ў некаторых чарадзейна-фантастычных казках, напрыклад, у матыве сексуальнай сувязі мядзведзя з жанчынай. Тым не менш анімалістычныя казкі міфалагічны ў той жа ступені, што і чарадзейна-фантастычныя, але іх міфалагізм іншага кшталту. На наш погляд, ключом да разгадкі міфалагічнага падмурка анімалістычнай казкі з'яўляецца статус, характар і функцыя мовы ў мастацкай прасторы гэтых твораў. Простае пытанне: колькі моў знаходзілася ў распараджэнні дзеючых асоб? Адна – універсальная, дзве – звярыная і чалавечая, некалькі – у кожнага свая? Як і чаму розныя істоты разумеюць адзін аднаго? Здаецца, што адказ відавочны: усе персанажы выкарыстоўваюць чалавечую мову. Але гэта толькі

мастацкі факт. Паколькі казкі створаны людзьмі, то і мова дзеючых асоб передаецца сродкамі чалавечай мовы, толькі і ўсяго.

Звычайна праблема казкавай камунікацыі вырашаецца праз апеляцыю да тых міфалагічных уяўленняў, згодна з якімі ў былыя часы людзі разумелі мову звяроў, а тыя – мову людзей, адкуль вынікае, што міф дапускаў існаванне генетычных паліглотаў. Але ці быў ён першасным? Для нас праблема мовы і маўлення паўстае ў іншым ракурсе. Казкі ўпарта падштурхоўваюць да думкі аб існаванні міфа, згодна з якім калісьці была адзіная універсальная мова ўсяго існага, а не дзве і некалькі. Тыпалагічна яму адпавядае міфалагічная легенда пра ўзвядзенне вавілонскай вежы і наступнае змяшэнне моў богам, дзе гаворыцца, што напачатку ўсе людзі на зямлі мелі адну мову і аднолькавыя словы.

Відаць, існавала ўяўленне, што былую адзіную мову захавалі не людзі, а жывёлы, бо ў казках жывёлы розных відаў спакойна маюць зносіны паміж сабой, мала таго – некаторыя з іх ведаюць і чалавечую мову, напрыклад, карова з казкі пра Хаўрошачку, шчупак з казкі пра Ямелю, Шэры воўк з казкі пра Жар-птушку і інш. У чарадзейных казках паўстае сітуацыя, калі людзі ўжо не разумеюць мову птушак і звяроў, пытанне ў тым – якую: тую першасную, універсальную, ці ўжо іншую, спецыфічную? Казачныя героі атрымліваюць дар разумець мову жывёл пры пэўных абставінах, якія, на думку У. Пропа, суадносяцца з абрадам ініцыяцыі, калі яго ўдзельнікі набывалі ўсёведнасць праз з'яданне кавалачка татэмнай жывёлы [3, *195*], ці выпадкова, напрыклад, ад змяі як падзяку за выратаванне [1, *224–225*], ці гэтай здольнасцю яны валодаюць ад нараджэння, як хлопчык з казкі «Птушыная мова» [1, *223–224*]. Занатавана сведчанне, што беларусы верылі, быццам здольнасць разумець чалавечую мову вяртаецца да жывёл у калядную ноч: «У гэты час усялякае стварэнне валодае чалавечаю моваю» [2, *91*]. А вось у купальскую ноч у памяці як быццам адраджаецца універсальная мова: «Дрэвы, звяры і наогул усё жывое нібы вядуць паміж сабой гаворку» [2, *223*].

Такім чынам, камунікацыя паміж людзьмі і жывёламі або яе адсутнасць – з'ява светапогляднага плана, аб чым сведчыць тыпалогія матываў, але адразу паўстае пытанне аб іх канкрэтнай міфалагічнай аснове. На наш погляд, такой асновай быў міф аб Залатым веку, ці так званы райскі міф. У эпоху вялікіх геаграфічных адкрыццяў быў створаны міф аб высакародным дзікуне, што жыве райскім жыццём «у стане нявіннасці і духоўнага шчасця» на ўлонні прыроды, але, на думку М. Эліадэ, ён з'яўляўся «ўсяго толькі адраджэннем і працягам міфа аб Залатым веку, гэта значыць аб дасканаласці пачатку рэчаў» [4, *42*]. Разам з тым пазней высветлілася парадаксальная рэч: «Дзікуны, у сваю чаргу, таксама лічылі, што страцілі першасны рай». Яны, як і заходнія хрысціяне, думалі, «што знаходзяцца ў «паўшым» становішчы ў параўнанні з казкава шчаслівым жыццём у мінулым» [4, *45*]. Вывад відавочны: міфалагічнай свядомасці ўласціва ўспрымаць рэальныя ўмовы быцця драматычна, нават з трагічным адчуваннем, лічачы іх вынікам катастрофы, што адбыліся *in illo tempores.*

Відаць, адчуванне катастрофы з вялізнай сілай праследавала ўжо і архаічнае чалавецтва, асабліва на стадыі пераходу да новых форм гаспадарання. У сілу гэтага яно «выпадала» з прымальнай карціны свету, з прывычнай практыкі і ідэалогіі татэмізму, якая грунтавалася на сацыяльным аб’яднанні не па крыві, не па тэрыторыі, а па татэму без супрацьпастаўлення людзей, жывёл, птушак, раслін, з’яў прыроды і г. д. Анімалістычныя казкі ўтрымліваюць каштоўнейшы матэрыял для вывучэння міфалагічнага мыслення чалавека, які знаходзіўся ў фазе балючага паглыблення разрыву з прыродай, вылучэння сябе з яе, які абвострана адчуваў драматызм рэальнага жыцця і спрабаваў зразумець прычыну. Мяркуем, што анімалістычныя казкі ўвасобілі ўяўленні менавіта неалітычнага чалавека аб тым міфалагізаваным мінулым, калі ва ўсіх было агульнае несупярэчнае жыццё і агульная мова. У свядомасці чалавецтва ўжо адбылося адасабленне ад міфалагічный эпохі моўнага адзінства, бо новы сацыяльны ўклад радыкальна супрацьстаяў ранейшай форме жыцця, таму аб’яднанню па татэму, якога ўжо не было.

Свет моўнага адзінства быў прыдуманы, але ён той від уяўнага, якое лічылася рэальнасцю мінулага, г. зн. той міфалагізаванай гісторыяй, якой ніколі не існавала. Нейкая агульная, універсальная мова – адна з граней былой дасканаласці. Анімалістычныя казкі якраз імпліцытна актуалізавалі беспадстаўную памяць аб страчаным раі. Слова, якое са сродку ўзаемаразумення ператварылася ў сродак падману, – ключавая праблема паслярайскага грамадства і скразны матыў анімалістычных казак, яго жанраўтваральная рыса. Цікава, што ў казках няма настальгіі па раю, іх тэма – свет на пераломе. Паказчыкам блізкай катастрофы, якую немагчыма прадухіліць, становяцца сімптомы распадзення моўнага адзінства, адасабленне людзей ад жывёльнага свету. У пераважнай большасці казак захоўваюцца паўнацэнныя камунікатыўныя акты паміж чалавекам і жывёламі, але ў некаторых, напрыклад у казцы пра зімоўе звяроў, камунікацыя аднабокая: хатнія жывёлы чуюць размову аб тым, што іх хочуць забіць, і збягаюць у лес, але гаспадары нават не падазраюць аб здольнасці жывёл разумець чалавека, бо самі ўжо не ведаюць мову жывёл.

Казкі сведчаць, што архаічны райскі міф аб супольнасці людзей і жывёл, пабудаванай на справядлівых пачатках, асновай якіх была дамова аб выкананні ўзаемных абавязацельстваў, не знік. Яго рэмінісцэнцыі знаходзім у шэрагу сюжэтных сітуацый, дзе звяры, здаецца, паводзяць сабе алагічна. Напрыклад, ліса, за якой замацавалася рэпутацыя бязлітаснай і хітрай махляркі, ратуе ад ваўка авечку. Воўк звычайна характаразуецца як дурань. Замест таго, каб адразу кідацца на ахвяру, ён, насуперак сваёй прыродзе, пачынае перагаворы, чамусьці адкрыта аб’яўляе аб сваім намеры з’есці яе ды яшчэ і згаджаецца на прапанаваныя тою ўмовы, г. зн. дзейнічае, зыходзячы з нейкіх невядомых нам правілаў, якія яго ахвяры выкарыстоўваюць, каб выратаваць сваё жыццё. Воўк дапамагае старому сабаку вярнуць ласку гаспадара, але яго неразумныя паводзіны пад сталом на вяселлі прыводзяць да маштабнай вайны паміж хатнімі і дзікімі жывёламі. Наколькі жорсткім і небяспечным стаў свет, у якім парушаюцца былыя канвенцыі, сведчыць казка, дзе ліса, каб абдурыць

цецерука, спасылаецца на быццам бы прыняты новы закон аб мірным суіснаванні звяроў.

Верагодна, калі б не існавала райскага міфа, то не з'явіліся б анімалістычныя казкі таго віда, які нам цяпер вядомы. Яны – вынік перажывання псіхалагічнай траўмы, нанесенай уяўленнямі аб страчаным раі, аб распадзенні былога гарманічнага адзінства ўсяго існага, той мастацкі погляд з цяперашняга, якое пакутуе з прычыны ўяўнага раз'яднання і перажывае наступствы катастрофы. Анімалістычныя казкі – гэта яшчэ і спроба ўсвядоміць, чаму цяпер людзі і жывёлы жывуць так, а не інакш, чаму яны не разумеюць адзін аднаго і ў сілу чаго гэта адбылося. Яны жывяцца міфамі аб парытэтнай супольнасці людзей і звяроў, але паказваюць зусім іншае – ігнараванне інтарэсаў, марнасць спроб сабрацца пад адным дахам або хаця б жыць побач. Так разбураецца добраахвотнае таварыства звяркоў з-за прыдуркаватасці ці злоснага намеру мядзведзя – апошняга прэтэндэнта на дзедаву рукавічку. Небяспечным аказалася для зайца суседства з лісой, якая нахабна выгнала яго з уласнай хаткі. Сябравалі воўк з лісам, але ліс падвёў ваўка пад стрэл. Па-рознаму складваецца лёс жывёл, якіх зводзіць разам бяда. У адным выпадку збегшых ад чалавека жывёл аб'ядноўвае неабходнасць абараняць сваё жыццё ад ваўкоў-драпежнікаў, у другім – звяры, трапіўшы ў яму, становяцца ахвярамі падманных прапаноў лісы. Сям'я, на абарону якой можна было б спадзявацца, ёсць толькі ў людзей, а ў звяроў, калі і ёсць, то звычайна няпоўная: каза з казлянятамі, ліса з лісянятамі, дрозд з птушанятамі. Заўважым, што менавіта дзеці аказваюцца самымі безабароннымі. Хоць у гэтых выпадках назіраецца тэндэнцыя да шчаслівага выхаду, пакарання драпежніка, але тым не менш гінуць дзеці дразда. А ці варты павагі станоўчы кот, які, ратуючы пеўніка, зусім не вагаецца, калі забівае дачок лісы? Дарэчы, мядзведзь, які пашкадаваў лісянят, сам становіцца ахвярай бязлітаснай лісы-маці.

Нават беглы агляд казак дазваляе сцвярджаць, што пытанне аб прычынах парушэння нейкай міфалагічнай канвенцыі паўстае не прама, а ўскосна. Замест прычыны можа быць адзінкавы выпадак, як, напрыклад, недарэчны спеў ваўка пад вясельным сталом, вынікам чаго стала вайна паміж дзікім звярамі і хатнімі жывёламі. Але ў глабальным маштабе за ўсімі драматычнымі калізіямі казак паўстае прывід віны людзей і звяроў за «няправільнае» выкарыстанне слова, якому па інерцыі многія казачныя персанажы працягваюць давяраць, але цяпер яно стала сродкам узаемнага падману, чорнай магіі, дасягнення карыслівай мэты. Дазволім сабе не пагадзіцца з шырока распаўсюджаным меркаваннем, што сцягам архаічнага грамадства была хітрасць як адзін са сродкаў барацьбы за існаванне. Зусім наадварот: сцяг архаічнай культуры – дамова і ўзаемаабмен. Калі ссякалі дрэва, то прасілі прабачэння за прычынены боль і ўскладалі на пень ежу як дар за загубленае жыццё. Ахвярнае забойства жывёл лічылася як неабходным, так і вымушаным, суправаджалася просьбамі дараваць віну, рытуальным ачышчэннем удзельнікаў або перакідваннем віны на «іншых», у тым ліку і на прыладу забойства.

У адпаведнасці з новым стаўленнем да слова, казачных персанажаў можна падзяліць на наіўных прасцякоў, што верацЬ кожнаму слову, прытрымліваюцца пэўнай канвенцыі, і хітруноў, падманшчыкаў, якія выкарыстоўваюць давер да слова, нахабна парушаюць былыя законы. Першых мы аднеслі б да правапаўшарных істот з неразвітай кагнітыўнай сферай. Яны легка паддаюцца ўплыву, слоўнаму ўнушэнню, не адчуваюць падвоху, не здольны мысленна пралічыць вынікі сваіх учынкаў. Сярод іх ёсць і звяры, і людзі. Такі мядзведзь, што не сабраўся дакладна акрэсліць умовы дзяльбы ўраджаю з мужыком, а той і скарыстаў выпадак, або пагадзіўся дазволіць мужыку даараць поле на валах, якіх намеціўся з’есці. Гэта і воўк, які паверыў лісе, што рыбу ловяць хвастом, або неабачліва прыняў умовы сваіх ахвяр. Тут і дурнаватая ліса, раззлаваная адказам уласнага хваста, што ён перашкаджаў ёй уцякаць ад сабак; дрозд і дзяцел, спужаныя нерэальнымі пагрозамі лісы; дзед, які спасаваў перад спевам ваўка і паслухмяна аддаў яму не толькі ўсю маёмасць, але і ўласную жонку; гаспадар, што паверыў паклёпу ілжывай казы і забіў сваіх сямейнікаў, і інш. Другіх трэба палічыць левапаўшарнымі, бо яны віртуозна валодаюць словам, лёгка ставяць лагічныя пасткі, прадбачаць рэакцыю субяседніка і вынікі сваіх славесных хітрыкаў. Так, конь, гусь, баран, свіння, якія быццам згаджаюцца з тым, што воўк іх з’есць, абгаворваюць папярэднія ўмовы, а ў выніку даверлівы воўк аказваецца пабітым або абдураным. Ліса спрытна выкарыстоўвае закон гасціннасці, угаворвае гаспадароў прыняць яе на начлег, а потым вымушае іх адкупацца за прапажу птушкі, якую сама і з’ела. Кабанчык ілжывымі абяцанкамі заваблівае ваўка ў яму. Але самым хітрым і няўдзячным аказваецца чалавек, які звычайна падманвае або забівае звяроў-выратавальнікаў, каб не плаціць ім за сваё выратаванне ад вужа, цмока, ваўка.

Лепш за ўсіх адчуваюць сябе тыя персанажы, якія дзякуючы слову маніпулююць паводзінамі іншых або набылі імунітэт да слова. Натуральна, самы яскравы прыклад – ліса. Для яе пагрозлівыя словы больш моцных за яе ваўка і мядзведзя, якія спрабуюць дапамагчы зайчыку выгнаць захопчыцу з яго хаткі, – пусты гук, у той час як ім пагрозы лісы здаюцца зусім рэальнымі. Уласна кажучы, спужалася яна не слоў пеўніка, сваёй звычайнай ахвяры, а яго зброі. Зброя – заўсёдны спадарожнік небяспечнага свету, дзе стасункі, пабудаваныя на падмане, хутка пераўтвараюць былых ахвяр у катаў і забойцаў, прычым можа адбыцца і так, што помсцяць яны не сапраўдным крыўдзіцелям, а выпадковым людзям, як у казцы «Помста дзятла».

Ёсць у казках і трэцяя, даволі невялікая група персанажаў, якіх бы мы залічылі да «кагнітывістаў», «аналітыкаў», «мудрацоў». Яны адказалі на небяспечныя знешнія абставіны змяненнем свядомасці і стратэгіі паводзін, навучыліся жыць у неспрыяльных умовах, суадносіць пагрозы з рэальнасцю, словы з дзеяннямі, перапрацоўваць інфармацыю, быць добрымі дарадчыкамі. Гэта цецярук, які ў адрозненне ад пеўніка разумее, што не трэба верыць словам лісы, варона, якая навучыла дразда, як адказаць лісе, паказаўшы беспадстаўнасць яе пагроз.

Палічыўшы, што казкі аб жывёлах адпавядаюць дзіцячаму светасузіранню, Я. Карскі, а за ім і іншыя даследчыкі фатальна памыляліся. Гэта казкі дарослых і для дарослых, занепакоеных недасканаласцю свайго свету, дзе пануе антыномія маральных прынцыпаў, дзе чалавечы розум самы разбуральны, знішчальны, з'едлівы, дзе цяжка правесці грань паміж ахвярамі і карнікамі. Сапраўдная культурная каштоўнасць анімалістычных казак палягае зусім не ў двухсэнсавай утапічнай ідэі перамогі слабых над дужымі і моцнымі, хоць і яе трэба браць у разлік, а ў аўтарскай канцэпцыі свету і той рэтраспектыўнай міфалогіі канвенцыяльнага слова, якая жывілася татэмістычнымі ўяўленнямі. Аддадзім належнае смеласці калектыўных аўтараў: ствараючы казкі, яны тым самым сумленна бралі на сябе віну за заганы свету, за тое, што чалавек не здолеў захаваць чысціню і праўдзівасць слова, якое, згодна з іх пазіцыяй, павінна яднаць усё жывое на зямлі.

ЛІТАРАТУРА

1. *Афанасьев, А. Н.* Народные русские сказки: в 3 т. / А. Н. Афанасьев. – М., 1985. Т. 2.
2. Земляробчы каляндар (Абрады і звычаі) / уклад. А. І. Гурскага. –Мінск, 1990.
3. *Пропп, В. Я.* Исторические корни волшебной сказки / В. Я. Пропп.– М., 2000.
4. *Элиаде, М.* Мифы, сновидения, мистерии / М. Элиаде. – М., 1996.

Светлана Крылова

ГРАНИ МИФОЛОГЕМЫ ДОЛИ / НЕДОЛИ В ОБРЯДОВЫХ И НЕОБРЯДОВЫХ ПЕСНЯХ БЕЛОРУСОВ

В белорусской народной лирике мотив доли присутствует в двух ее разностадиальных пластах – песнях обрядовых и необрядовых. Эти группы песен сформировались в разное время и, соответственно, опирались на разную мировоззренческую основу. Обрядовые песни ориентированы на мифологические представления о высшей силе, дарующей человеку долю или лишающей ее. Их ритуальное содержание — испрашивание и заклинание доли, подкрепленное определенной обрядовой атрибутикой и магическими действиями. Необрядовые песни возникли гораздо позже как лирическая реакция личности на проблемы экзистенционального плана. Их содержание представляет собой поэтически оформленную эмоциональную рефлексию лирического «я» над его положением в мире, семье, социуме.

Необрядовая лирика заимствует мифологему ***доля*** из предшествующих ей обрядовых песен и, сохраняя ее доминантное мифологическое ядро, использует для того, чтобы через апелляцию к возможному – счастливой, хорошей, идеальной доле человека – создать образ персонажа, лишенного доли, не получившего ее или наделенного долей несчастливой, злой, лихой и т. д. Таким обра-

зом, знаковыми понятиями необрядовых песен становятся соотносимые между собой понятия бездолья и несчастливой доли.

Жизнь человека была обусловлена последовательными переходами от раннего возрастного состояния к следующему, от одного социального положения к другому. По мнению А. ван Геннепа, суть жизни состоит в последовательной смене этапов – переходов из одного состояния в другое; окончание предыдущего этапа и начало последующего образуют, по его мнению, системы одного порядка [1, *9*]. Таковыми ученый считает рождение, достижение социальной зрелости, брак, повышение общественного положения, переход от одного рода деятельности к иному, смерть: «И каждое из этих явлений сопровождается церемониями, у которых одна и та же цель: обеспечить человеку переход из одного определенного состояния в другое, в свою очередь столь же определенное» [1, *9*]. Но, помимо основной направленности этих обрядов, каждая из этих церемоний имеет ещё и общественную, приватную, цель [1, *16*]. Например, свадебные церемонии включают в себя обряды плодородия и предохранительные обряды, церемонии по поводу рождения ребёнка – предохранительные обряды и обряды-предсказания и т.д.

В данной связи следует отметить существенный момент: большинство обрядов перехода имеет общую цель – обеспечение субъекта долей, представления о которой относятся к числу самых древних. Для архаического человека доля имела вполне определенный смысл: это была та часть общего материального блага, которая ему выделялась, прежде всего пища и место. Во внутренней форме восточнославянского слова *доля* присутствует элемент как деления, так и выделенности. По данным этимологических словарей, белорусское *доля* родственна глаголу делить и пережило изменения значения от «части» к «судьбе» [10, *142*], что, безусловно, связано с особенностями мифологического мышления предков. Следует отметить, что с развитием религиозных представлений доля, с одной стороны, воспринимается как то, что дается человеку высшими инстанциями, с другой – переходит в разряд понятий, в-третьих – персонифицируется, приобретает качественные характеристики, становится полноправным действующим лицом в фольклорных произведениях.

Если развернуть белорусскую песенную лирику в соответствии с жизненным циклом человека и обрядами перехода, то выясняется, что песни обращенные к доле, представляют ее в двух разных версиях – доли и недоли. Соответственно и персонажи лирических произведений делятся на две группы – вообще бездольных, т. е. лишенных права на долю, и тех, кто имеет долю (в данном случае не имеет значения, какая это доля, – хорошая или плохая).

Рассматривая весь континуум народной лирики по оси жизненного цикла человека и мотива доли, нетрудно заметить последовательное чередование двух ее фаз — хорошей доли и недоли. Конкретно это выглядит следующим образом:

1) родильные обряды и песни (белорусы называют их также «хрэсьбiннымi») – магическое обеспечение новорожденного хорошей долей, представление о характере которой дают конкретизирующие эпитеты;

2) любовные песни, связанные с предбрачным периодом жизни, – сплошные нарекания лирических героев на бездолье, исчезнувшую или отсутствующую долю;

3) свадебные песни – снова, как и в родильных песнях, замечается стремление вербализировать желание наделить молодых долей;

4) семейно-бытовые песни, связанные с послебрачным периодом, – и опять, как в любовных песнях, обычны сетования на долю, причем часто причина плохой доли видится в несчастливом браке, а несчастливый брак, в свою очередь, как раз и является выражением бездолья.

В песнях, связанных с родильной обрядностью, народные представления о доле и судьбе отразились достаточно полно. Считалось, что каждый человек имеет свою, только ему предназначенную долю, определяющую его судьбу, благополучие или неблагополучие. Наделение долей при рождении чаще всего связывалось с матерью, которая мистическим образом, фактом своего материнства добывает ее:

Рэчанька, рэчанька так шырока разлілася,
Ладная дачушка ў мамкі ўдалася!
Матуля нарадзіла, долю добрую здабыла,
Каб здаровая расла, каб шчасця знайшла.

Вместе с тем по неясным причинам ребенок мог и не получить предназначенную ему долю или получить плохую. Отсутствие доли воспринимается как трагедия, ибо получается, что человека ни за что, еще при рождении, лишили неотъемлего права на долю. Отсюда ряд обрядовых моментов магического обеспечения доли, например, связанных с делением «бабиной каши». Полагаем, что данное блюдо изначально предназначалось богам. Его готовила бабка, которая при родах перерезала пуповину. Обряд приготовления «бабиной каши» имел целью заручиться поддержкой богов «на счастливую судьбу ребенка», верили, что бог оделит его доброй, счастливой судьбой. Кашу приносили трижды. Причем две первые были подставные и только третьей на стол подавалась та, которую варила бабка-повитуха. Действия с подставными кашами были направлены на то, чтобы обмануть нечистую силу, не позволить ей нанести вред или негативно повлиять на судьбу новорожденного. Горшочек с кашей бабка ставила на столе, говоря при этом: *«Дай жа Божа, гэтаму дзіцяці птушку-долю паймаці, сто гадоў жыці, гора не ведаці»* [8, *172-173*]. Затем кум выкупал кашу и разбивал горшок (если родился мальчик, то в центре стола, а если девочка – об угол стола), а бабка-повитуха брала один черепок и бросала его в порог со словами: *«Як хутка і бесперашкодна ляцяць гэтыя чарапочкі ад кута да парога, няхай будзе ў майго ўнука такой ў жыцці дарога»* [8, *173-174*].

Песни свидетельствуют, что право обратиться к богу с просьбой дать ребенку хорошую долю принадлежало как родителям, так и главным обрядовым персонажам, в частности бабке и кумовьям, причем совершенно четко определялись характеристики доли:

А ў нядзелечку спараненечку
На небе развіднела,
Кумочак ходзіць, дзіцяцю носіць,

А ў бога долі просіць:
– А дай, божа, етай дзіцяці
Усякую долю ўзяці:
І хлебавую, і салявую,
Трэцяю – здаравейкую [7, *127*].

Пад «добрай» долей понимали долю «і грашавую, і збажавую, і трэцюю вянчальную» [7, *126*], это значит, что тем самым обозначался еще один важный этап обрядового перехода – свадьба:

Судзі, божа, майму дзіцяці да хросту,
Ад хросту судзі, божа, да вянца,
Да ад вянца судзі, божа, да жыцця [7, *127*].

К доле «хлеба», «соли», «здоровья» могли добавляться и другие, не менее важные – сила и независимость:

– І дай жа, божа, дзіцяці
Добрую долю ўбачыць:
І хлебавую, і салявую,
Трэцюю – здаровейкую,
А сілачку – багатырскую,
А волю – свабодную [7, *128*].

С принятием христианства происходит естественное замещение языческого бога, ответственного за долю ребенка, Господом Богом и потому рядом с ним появляется женский персонаж – Богородица, которая в ответ на вопрос, *«якую долю даці етаму дзіцяці»*, озвучивает индивидуальную долю, напоминая в этой функции древних богинь судьбы:

Багародзіца
Ды адказаіць:
– Дай, божа, ўсякую,
І хлебавую,
І грашавую,
Трэцюю – вянчальную [7, *134*].

Казалось бы, строго регламентированные родильные и крестильные обряды четко нацелены на магическое обеспечение новорожденного именно хорошей долей. Но получается, что испрашивание доли еще не означает ее немедленного получения. Если присмотреться к молодежным календарным обрядам и их поэзии, то выясняется еще один важный момент: собственная доля человеку до конца не известна. И опять через песни, теперь уже связанные с календарными обрядами, их исполнители озвучивают, тем самым магически обеспечивая ее, счастливую долю парня и девушки: в данном случае она понимается однозначно – сватовство и свадьба, т. е. актуализируется именно та «венчальная» доля, которая присутствовала в крестильных песнях.

Но в необрядовой лирике, в частности в любовных песнях и песнях элегического плана, мотив доли трансформируется в мотив недоли. В них обычно слышатся нарекания на плохую долю или вообще на ее полное отсутствие. Выясняется парадоксальная вещь: наперекор усилиям обеспечить новорожденному счастливую судьбу, от самого рождения за девушкой идет недоля, и она об-

ращается с вопросами к матери, людям, Богу, почему ей при рождении не дали доли, как получилось, что она оказалась бездольной. Пытаясь найти ответ, лирическая героиня высказывает предположение:

– Мусіць мяне, матка,
Ў касцёл не насіла,
Што для мяне, маладой,
Долі не ўпрасіла [5, *142*].

Из объяснения матери следует, что ее воли и пожелания недостаточно для того, чтобы изменить предназначенное:

– Я ў касцёл насіла,
Я богу малілася.
Така ж табе, мая доню,
Доля судзілася [5, *142*].

Или еще один пример, из которого видна косвенная вина матери в несчастье дочери:

Што ж ты, мамка,
Нарабіла,
Чаму так рана не ўзбудзіла?
Усе дзевачкі
Рана ўсталі,
Шчасце й долю
Разабралі.
Я, малада,
Спазнілася,
Шчасця й долі ўмылілася [5, *142-143*].

Все же ясно, что доля у девушки есть, но, как правило, она несчастлива, поскольку рождение пришлось на неблагоприятное время:

Спарадзіла мяне маці, няшчасную дочку.
Спарадзіла мяне маці на ранку ў нядзелю
Ды ўдзяліла горку долю, дзе ж яе падзену [5, *141*].

Особый аспект мотива недоли в элегических песнях – нерасположение Бога:

А я жыву ў божай кары,
Што не даў жа мне бог пары [5, *137*]

Скорее всего эти слова принадлежат лирической героине, которая, по народным понятиям, находится на пределе брачного возраста.

Еще один аспект несчастливой доли связан с гендерными отношениями, правом родителей решать судьбу дочери, запретом выходить замуж за любимого, а также безответственностью ее избранника, который по разным причинам или без причины покидает девушку. Например, в песне «Ці свет, ці світае» героиня упрекает любимого:

Ці ж я не такая
Ды як тая другая?
Я й харошая, я й прыгожая –
Толькі доля ліхая [3, *142*].

Вместе с тем с помощью прозрачной песенной символики вина за потерю доли может возлагаться на саму девушку, ее легкомысленное поведение, несовместимое с бытовой (гендерной) моралью. В песне «Стаіць верба над вадою» отмечается, что *«над рэчкаю над быстраю // Пасеяла дзеўка долю»* [5, *139*]. Характерно, что в сознании лирической героини происходит совмещение двух утрат — невинности и доли, причем доли нормативной, связанной с материальной стороной свадьбы – «пасагам»:

Пры беражку спачывала,
Да ойчанька ліст пісала:
Няхай айцец не турбуе,
Мне пасагу не гатуе,
Я свой пасаг пацярала
У чыстым полі пад яворам,
Пад яворам зеляненькім
І з Ясенькам маладзенькім.
Пад белаю бярозаю,
Не п'янаю – цвярозаю;
Пад сухою ляшчынаю,
Не быць жа мне дзяўчынаю [5, *139-140*].

Возможность получить хорошую долю обрисовывается во время свадебных обрядов, начиная со сватовства. В знак согласия девушка в привезенную сватами и выпитую за столом бутылку насыпала зерно, обвязывала ее красной лентой и ставила в центр стола. Когда сваты уезжали, мать прятала бутылку за икону, где она стояла до свадьбы. А когда молодые выходили из дома, чтобы ехать под венец, то мать обсеивала их этим житом и тем самым «аддавала дачушцы долю», «надзяляла доляй» [4, *146*].

В свадебном обряде долю представляет конкретный обрядовый атрибут – каравай, типологически совместимый с «бабиной кашей» в родильном обряде. В песнях утверждается, что в середине каравая находится доля и счастье.

Уже в процессе выпекания каравая родители испрашивают своим детям долю «і хлебавую, і саляную – дай, божа, усякую» [4, *145*]. Забота об обеспечении доли – отличительная черта каравайного обряда. Когда каравай подходит в деже или находится в печи, его заклинают расти выше печи, *«вышэй таго гаю»* [4, *85*], поскольку считалось, что от величины каравая зависела судьба молодых:

Не ўленкайся, деванька,
Твой каравай да падыходзіць.
З дзяжы века падымае –
Твая доля прыбывае [4, *13*].

После того, как каравай посадят на лопату, его запрещалось переделывать. В народе это поверье объясняется тем, что каравай выпекают «на долю», а доля дается Богом один раз: поэтому, что Бог дал, то пусть и будет.

В семейно-обрядовых песнях, как и в любовных, сохранилось древнее представление о божестве, которое дает долю, т.е. ощутимо проявляется изначальная связь между понятиями «бог» и «доля»:

Жыві, жыві, дачушка, жыві, нябога,

Гэта табе, дачушка, доля ад Бога [9, *147 — 148*].

Или еще пример:

Галоўка не баліць, свет не заняволіць,
Да таго ж я хмурна, што не даў бог долі [5, *136*].

Следовательно, можно заметить, что за ликом доли как самостоятельной сущности в необрядовых песнях по-прежнему ощущается кто-то, от кого зависит наличие или отсутствие доли, ее, так сказать, качество и количество, – Бога или матери. И хотя бог сюжетно никому не дает доли, но здесь репрезентативно уже само его имя – «тот, кто наделяет долей».

В семейно-бытовых песнях доля реализуется в различных семантических значениях. Чаще всего доля замужней женщины несчастливая, поэтому встречаем такие эпитеты, характеризующие долю, как несчастливая, лихая [9, *31 – 32*], горькая [9, *34*].

Чаще всего девушку выдавали замуж против ее воли, по выбору родителей, что само по себе уже было трагедией, особенно если она любила другого.

Ой, у полі тарпавіна,
Вецер воду разганяе,
Маладая маладзіца
Сваю долю праклінае:
– Ой, ліхая мая доля,
Найлішэйша мая маці:
За каго я не хацела,
Мусіла аддаці [5, *32*]

Доля замужней женщины предстает в народных песнях как само горе, образ которого неотступно преследует ее от самого рождения и до смерти. Н. С. Гилевич пишет: «Гора-нядоля беларускай жанчыны-сялянкі – вынік яе беспраўнага становішча ў сям'і і грамадстве. Ніякі закон не абараняў яе ад прыніжэння і здзеку, ад жорсткасці і дзікасці вясковага быту, ад памножанага на беднасць і галечу сямейнага дэспатызму, які панаваў ў сялянскай хаце» [2, *136*]. В песне «Парадзіла мяне мама ў правадную нядзелю» [9, *45*] героиня упрекает мать в том, что при рождении она дала ей «ліхую долю», от которой невозможно избавиться: хочет продать, «людзі знаюць, што ліхая, не хочуць купляці»; хочет утопить, на что доля ей говорит: «як ты прыйдзеш хусты мыці – за рукаў я ўхаплюся » [9, *45*].

Единичны примеры песен, в которых доля характеризуется как «міла», «ладна» [9, *474*], «добра» [9, *479*]:

Ой, зелена, зелена у лузе трава,
Ой, молада, молада у мужа жана.
Зачым яна зелена, бо дожджык ідзе,
Зачым яна молада, бо доля ладна [9, *474*].

Хорошая доля замужней женщины имеет в песнях вполне определенное значение: это счастье, любовь, взаимопонимание в семье, связь с родом, хотя и показывается это так называемым методом от противного – как то, чего в реальности, как правило, нет. Следует заметить, что наряду с образом женщины, только горько сетующей на свою долю, в белорусских песнях представлен тип

женщины, задумывающейся над тем, почему она, «і харошая, і прыгожая», несправедливо обделена судьбой. В своих монологах-фантазиях женщина представляет, как будет искать свою долю, встретит или найдет ее. Она даже готова на убийство злой доли, на любые отчаянные и безрассудные поступки, если только они помогут избавиться от проклятия – лихой доли. Как видно из песен, отыскать счастливую женскую долю оказывается невозможным.

Рассмотрение семантической динамики фаз доли/недоли в континууме песенной лирики белорусов подтверждает высказанную Б. Н. Путиловым мысль относительно значительной степени художественной традиционности фольклорного сознания, основанного «на художественно-гносеологических закономерностях, которые уходят своими корнями в глубокую древность и связаны с очень ранними формами познания действительности» [6, *183*]. Вместе с тем, как можно было убедиться, фольклорное сознание при всей его традиционности и консерватизме вовсе не статично. Оперируя традиционными образами, в частности весьма древней мифологемой ***доли***, оно постоянно производит «моделирующую работу в рамках социально-бытового опыта народа» [6, *182*], и в этом случае соотносит понятие доли с миром реальной действительности. Формирование пласта необрядовой лирики сопровождается созданием принципиально новой по сравнению с обрядовыми песнями концепции личности, находящейся в сложных отношениях со своей долей. Если у лирического героя она есть, то это вовсе не та доля, которой его магически стремились обеспечить во время крестин и свадьбы, а горькая, злая, лихая. Если же доли нет, то ситуация бездолья объясняется двояко: или бог не дал доли, или она пропала. И здесь принципиально важным является следующий момент, связанный с развитием фольклорного (жанрового) мышления: пассивная личность – объект обрядовых песен – уступает место рефлектирующей личности – субъекту необрядовых песен, характерной чертой которой становятся размышления о поисках доли, причинах бездолья, фантазии о встрече с долей и т.д.

Таким образом, в квазисинхронии обрядовой и необрядовой лирики белорусов предстают две линии моделирующей работы фольклорного сознания: древняя идеалистическая, основанная на уверенности в возможность магического обеспечения человека хорошей долей, и новая, назовем ее реалистической, базирующаяся на осмыслении и оценке явлений реальной действительности, где жизнь человека далека от добрых пожеланий, столь щедро высказанных во время семейных обрядов. Используя и семантически насыщая мотив доли, необрядовые песни находятся по отношению к обрядовым «в позиции известного противостояния» [6, *184*], но вместе с тем являются и закономерным продолжением традиции. Специфическая ситуация возникает в нарративных жанрах фольклора, в частности в социально-бытовых (жизнеподобных, реалистических) сказках, где развивается мотив борьбы с персонифицированной долей, наделенной самостоятельным существованием и рядом отрицательных, с точки зрения народной морали, черт, прежде всего ленью и безответственностью.

ЛИТЕРАТУРА

1. *Геннеп ван, А.* Обряды перехода / А. ван Геннеп. – М., 2002.
2. *Гілевіч, Н.С.* Наша родная песня / Н. С. Гілевіч. – Мінск, 1986.
3. Лірычныя песні / уклад. і рэд. Н. С. Гілевіча. – Мінск, 1976.
4. Палескае вяселле / уклад. і рэд. В. А. Захаравай. – Мінск, 1984.
5. Песні пра каханне / склад. І. К. Цішчанка, С. Г. Нісневіча. – Мінск, 1978.
6. *Путилов, Б. Н.* Методология сравнительно-исторического изучения фольклора / Б. Н. Путилов. – Л., 1976.
7. Радзінная паэзія / уклад. М. Я. Грынблата і В.І. Ялатава. – Мінск, 1971.
8. Радзіны: Абрад. Песні / уклад. Г. А. Пятроўскай, Т. І. Кухаронак. – Мінск, 1998.
9. Сямейна-бытавыя песні / склад. І. К. Цішчанка і Г. В. Таўлай. – Мінск, 1984.
10. Этымалагічны слоўнік беларускай мовы. Т.3. – Мінск, 2002.

Римма Ковалева

ОБРАЗНЫЙ ПАРАЛЛЕЛИЗМ
КАК ФОРМА МИФОРИТУАЛЬНОГО ТЕКСТА

Стиль фольклора представлен своеобразной системой композиционных приемов. Среди всех повторов, которыми так богаты народные песни, наиболее значимым и выразительным является параллелизм. Его многообразные формы – от структурно-семантических до формальных – были описаны еще А. Н. Веселовским в работе, посвященной теории, истории и роли психологического параллелизма в становлении художественной символики. По мысли ученого, «из сближений, на которых построен двучленный параллелизм, выбираются и упрочиваются такие, которые мы зовем *символами*» [1, *139*].

История науки не раз свидетельствовала о парадоксальной инерции мысли, когда открытие, явившееся прорывом в области теории, постепенно приобретало характер аксиомы, переходило на уровень ритуального цитирования. Тем самым невольно заслонялся круг идей, выраженных в работе косвенно, брошенных как бы мимоходом. Работа выдающегося филолога А. Н. Веселовского «Психологический параллелизм и его формы в отражениях поэтического стиля» (1898), которую Б. М. Энгельгардт впоследствии назвал гениальной, как раз и была таким прорывом в области исторической поэтики. Разумеется, и до А. Н. Веселовского многие обращали внимание на специфический композиционный прием в эпосе и лирике, содержащий в первой своей части «природный зачин», а во второй – параллельную ему картину человеческой жизни, но только он смог совместить два подхода к параллелизму – гносеологический и историкопоэтический, убедительно раскрыть познавательное содержание психологического параллелизма и его значение для становления фольклорной и литературной образности.

Осмысление идей А. Н. Веселовского в новых контекстах и культурно-смысловых горизонтах развертывает несколько иную перспективу прочтения его работы о параллелизме и обнаруживает необходимость уточнения прежних подходов к наследию ученого. Таким научным контекстом стала для нас известная концепция М. М. Бахтина о диалогическом событии. Применительно к образному параллелизму событием, соположном ему, послужила ритуальная интенция соединения мифа и слова на основе их полной смысловой тождественности. Производным модусом данного события является особого рода текст, оформленный в виде образного параллелизма, лишенного какой бы то ни было символичности, но характеризующего агрессивной коннотацией персонажа, которая со временем уступает место смягченной форме, но далеко не всегда: архаическое остается законсервированным в ряде песенных текстов, воспринимаясь уже в качестве условного поэтического приема.

Параллелизм мифоритуального плана сохранился в немногих хороводных песнях с орнитоморфными персонажами в первой его части. Любовно-брачная направленность хороводов способствовала заимствованию приема свадебной поэзией, где он представлен чрезвычайно широко.

Типичный пример мифоритуального параллелизма дает белорусская хороводная песня со знаковым элементом «У!», характерном для веснянок:

Што й на нашым, на нашым, на шырокім возеры
Плавала, плавала шэры гусі чарада. У!

Шэры гусі чарада.
Ўперадзе, ўперадзе белая лябёдачка. У!

Белая лябёдачка.
Скуль ўзяўся, скуль узяўся шэры селязеньчычак. У!

Шэры селязеньчычак.
Разагнаў, разагнаў ўсе гусі па возеру. У!

Ўсе гусі па возеру.
Сабе ўзяў, сабе ўзяў белую лябёдачку. У!

Белую лябёдачку.
Крыкнулі, крыкнулі ўсе гусі на возеры. У!

Ўсе гусі на возеры.
Некаму, некаму серад гусей плаваці. У!

Што й на нашай, на нашай, на шырокай вуліцы
Хадзілі, гулялі красных дзевак карагод. У!

Красных дзевак карагод.
Ўперадзе, ўперадзе маладая Ганначка. У!

Маладая Ганначка.
Скуль ўзяўся, скуль ўзяўся маладзенькі Ванечка. У!

Маладзенькі Ванечка.
Разагнаў, разагнаў ўсіх дзевак па вуліцы. У!

Ўсіх дзевак па вуліцы.
Сабе ўзяў, сабе ўзяў маладую Ганначку. У!

Маладую Ганначку.
Крыкнулі, крыкнулі ўсе дзеўкі на вуліцы. У!

Ўсе дзеўкі на вуліцы.
Некаму, некаму серад дзевак хадзіці. У!

Серад дзевак хадзіці.
Некаму, некаму карагоды вадзіці. У! [4, *126-127*].

Структуру классического двучленного народнопоэтического параллелизма А. Н. Веселовский определял следующим образом: «Его общий тип таков: картинка природы, рядом с нею таковая же из человеческой жизни; они вторят друг другу при различии объективного содержания, между ними проходят созвучия, выясняющие то, что в них есть общего» [1, *107*]. Чуть выше он особенно настаивал на тезисе, что «дело идет не об отождествлении *человеческой* жизни с природною и не о *сравнении*, предполагающем сознание раздельности сравниваемых предметов, а о *сопоставлении* по признаку действия, движения: дерево хилится, девушка кланяется, – так в малорусской песне» [1, *101*]. Вот этот «принцип жизненности», в соответствии с которым человек воспринимал себя самого, а через себя одушевленную и неорганическую природу, явился, по мнению ученого, базой параллелизма, покоящегося «на сопоставлении субъекта и объекта по категории движения, действия как признака волевой жизнедеятельности» [1, *101*].

А. Н. Веселовский, на наш взгляд, излишне архаизировал историю психологического параллелизма и одновременно модернизировал древнего человека, когда говорил, что человек, «тем более человек первобытный», усваивает образы мира в формах своего самосознания. Самосознание последнему как раз не свойственно. Столь же спорным представляется замечание А. Н. Веселовского, что «мы невольно переносим на природу наше самоощущение жизни, выражающееся в движении, в проявлении силы, направляемой волей», имея в виду под «мы» человека, чье «миросозерцание … называется анимистическим» [1, *101*]. Скорее наоборот, этот человек воспринимает себя в образах внешнего мира. Психологический параллелизм не возник в древности в готовом виде, как Афина из головы Зевса, какие бы анимистические предпосылки для этого ни существовали. В таком случае встает вопрос, что же ему предшествовало.

Сила идей А. Н. Веселовского была так велика, доверие к его словам столь безгранично, что многие исследователи предпочитали не замечать культурно-

хронологических неувязок в рассуждениях ученого относительно генезиса психологического параллелизма. Показательно, что даже автор вступительной статьи к «Исторической поэтике» А. Н. Веселовского (1989) доктор филологических наук И. К. Горский по традиции просто пересказывает мысли ученого как общепринятую аксиому. На наш взгляд, психологический параллелизм – явление достаточно позднее. Можно сказать, что он просто «вынырнул» из свадебной поэзии, где соседствовал с образным параллелизмом иной содержательной структуры – мифоритуальным. Этот вид параллелизма исторически предшествовал психологическому, а его части сопрягались между собой как раз по принципу тождества. Именно от него психологический параллелизм в готовом виде получил двучленную структуру.

О возможности параллелизма, основанного на тождестве частей, А. Н. Веселовский нигде прямо не говорит, не сопоставляет примеры обоих видов параллелизма, но вполне четко отмечает роль мышления тождествами в общей истории приема. Так, к примеру, он предостерегает, «чтобы из всякого символического сопоставления песни не заключать непременно к той тождественности, которую мы отметим в древней истории развития параллелизма и которая будто бы пережила в народнопоэтической, уже непонятной формуле. Дерево=человек принадлежал старому верованию, девушка=паутина возможна лишь в складе песни» [1, *114*]. Уже один этот пример свидетельствует, как тонко понимал проблему параллелизма А. Н. Веселовский и сколько плодотворных идей он оставил будущим исследователям.

Что наблюдается в приведенной нами хороводной песне? Две картинки, «списанные» как будто с натуры? На первый взгляд, да. Но разве перед нами картина природы? По отдельности все ее элементы соотносятся с действительностью: *возера, гусі, лябёдачка, селязеньчычак*. Что же здесь необычного? Синтактика образов. И в силу этого данная художественная реальность соотносима только с собой, ибо нигде в природе не наблюдается, чтобы лебедь была вожаком гусиного стада и брачной подругой селезня. Своим содержательным парадоксом художественная реальность не просто сигнализирует о внетекстовой реальности, лежащей в плоскости мифологии, она прямая выраженность мифоритуального текста.

Почему же мы не воспринимаем песни с подобными конструкциями в мифологическом ключе? Да потому, что стремительное расширение сферы эстетического сознания блокирует процессы глубинного понимания текста и вопрос о причинах соединения несоединимого разрешается в эмоционально-психологическом ключе: оба персонажа песни, селезень и парень, делают одно и то же – разгоняют и берут, что считается достаточным художественным основанием для их сопоставления, не вызывая при этом эстетического недоумения.

Мы должны осознавать, что для мифологически мыслящего человека миф – реальность бытия, но мифологическое в фольклоре – всегда форма, творящая художественный дискурс. Мифологическое в фольклоре – это, разумеется, «чужое слово», но оно же и «родное слово», поскольку первоначально фольклор мог говорить только на языке мифологии. Иное было настолько утилитарно, настолько безлично, настолько уже при своем рождении постфольклорно, что часто сводилось к звукоритму и выкрикам (типа трудовых). Не явля-

ясь мифом, фольклор с самого начала уже включен в диалог с мифом, как, впрочем, и миф обращен к фольклору. Недаром О. М. Фрейденберг, отмечая несходство морфологии и семантики мифа, говорила, что «его можно принять за что-то другое – за пустой вымысел, за фантастический рассказ, за историческую правду, за реальность, за позднейшее повествование, за сказку современных народов, за современную поэзию» [5, *60-61*]. Так и хороводные песни воспринимаются как самовыражение хоровода, перевод визуального в вербальное.

Все абсолютно конкретно, жизненно, реалистично во второй части мифоритуального параллелизма: вот улица, вот хоровод девушек во главе с Ганночкой, вот Ванечка, который быстро догоняет уклоняющийся от него хоровод и выхватывает приглянувшуюся девушку. Что дальше? Все многократно повторяется с новыми персонажами. Разумеется, игровые хороводы с выбором пары, кроме всего прочего, были средством общественной легализации ухаживаний молодежи, давали возможность прилюдно выказать расположение к объекту своей симпатии, но вместе с тем являлись древнейшей формой брачной обрядности, что подтверждается «Повестью временных лет», где летописец противопоставляет цивилизованных, с его точки зрения, полян, у которых были брачные обычаи, диким, по его мнению, племенам, таковых не имевших. Они, дескать, просто уводили девушек с игрищ между селами в свой род. Ничто не мешает нам предполагать, что языческие весенние праздники радимичей, северян, древлян, вятичей, когда они, согласно Несторовой летописи, «схожахуся на игрища», непременной, если не главной, частью которых были хороводы, «и ту умыкаху жены собе, с нею же кто совещашеся», были узаконенной и освященной традицией формой брачных отношений, причем, как можно сделать вывод, совсем не «звериных», а достаточно демократичных. Здесь учитывалось согласие девушки на «увод», уважалось ее право на выбор. Хотя внешне (в словах и игровых действиях) доминировало «умыкаху», даже летописец, поклонник полянских обычаев, вынужденно сделал акцент на обычае «с нею же кто совещашеся».

Но почему хоровод оказался способен выполнять брачную функцию? Потому что все участники отождествлялись с персонажами прецедентного мифологического события, ритуально возобновляемого каждый год, снова и снова. Визуальные образы и действия – реальная сторона хороводного обряда, имеющего ритуальный план. Помимо выражения в виде пары участников хороводного действа, ритуальное содержание представало в словах как рассказ о событии с участием орнитоморфных персонажей разного вида. А это уже мифология.

В песенном фольклоре мифологические персонажи могут быть названы своими именами или эпитетами (например, Коляда, Купала, Юрила, Весна, Лето и т. д.), воплощаться опосредованно – через свои атрибуты (например, Громовник через стрелу в песнях обряда вождения и захоронения «стрелы») или через свои ипостаси – животные, растительные, стихийные, вещные и т. п. Нет ничего удивительного в том, что в весенних хороводах мифологическое сознание представляло брачующуюся божественную пару в виде птиц и в соответствующей птицам обстановке – на озере. Но, как мы убедились, связывают этих «птиц» не реальные (птичьи) отношения, а мифологические, что и приводит к деформации действительности.

Мы глубоко убеждены в том, что образный параллелизм хороводного типа не могла создать свободная игра поэтической фантазии путем сближения природного и человеческого по принципу действия субъектов. Его создала ритуальная необходимость, имевшая своим содержанием брачный миф. Данный параллелизм – прямое производное от мифологического театра, разыгрывающегося в хороводе матримониальную мистерию, проще говоря, весенний брак божественных сущностей. Выражение типа «брак божеств», «божественных сущностей», «божественный брак» вводит в заблуждение, заставляя представлять нечто вроде торжественной церемонии как темы соответствующего мифа. На самом деле то, что называют браком богов, в высшей степени аморфное представление об эротичном, трансцендентном, континуальном, недоступном воображению. Для своей явленности мифологема священного брака нуждалась в фольклоре. Во время обрядового хоровода данный мифоритуальный текст передавался опосредованно – через двучленный образный параллелизм, который не был формальной категорией и не имел шансов возникнуть, если бы не опирался на соответствующее ритуальной функции хоровода мифологическое содержание. Через слово и действие социум ежегодно актуализировал брачный миф, который в своих истоках был не чем иным, как космогонией. Таким образом, в данном случае под мифоритуальным текстом мы понимаем мифологему священного брака, которая в обрядах хороводного типа воплощается дважды: вербально – в первой части параллелизма и визуально-вербально – в соотносимых между собой хороводном действии и его песенной репрезентации во второй части параллелизма.

Одно из удивительных свойств мифа – его необыкновенная пластичность. Для своего выражения он использует любой материал – вещь, предмет, слово, действие, поступок, традицию, графику и т. д. Самой своеобразной чертой мифа О. М. Фрейденберг назвала то, «что он нисколько не похож на свое содержание. Его морфология представляет собой, как и всякая форма, до такой степени трансформированное, иное качество внутреннего смысла, что без научного анализа трудно поверить в их полное органическое единство» [5, *60*].

Мы давно воспринимаем хороводы вне их мифологического содержания и ритуальной природы как бытовое развлечение, причем первичной невольно считаем визуальную картинку с такими солистами, как парень-«захватчик» и девушка-«жертва», а вербальную – в качестве художественной заставки, символического предвосхищения главной, человеческой, т. е. в чисто эстетическом ключе с фиксацией соположения образов. Вне сознания, осознавания, размышления и понимания остается семантическая структура текста. Тут мы имеем типичный случай эпистемологического разрыва, углублявшегося по мере утраты хороводом ритуальной функции. Этот разрыв произошел настолько давно, что семантическая основа структуры текста выявляется лишь в процессе его деконструкции, цель которого – обнаружить мифоритуальную зависимость хороводного дискурса. Исходной точкой является анализ противоречий, расходящихся с реальной действительностью. Когда налицо алогизмы и фантазмы химерического плана, то резонно предположить, что они могут отсылать к «остаточным смыслам», «спящим», по выражению Жака Деррида, в глубине текста.

Заметим, что с предложенной нами гипотезой относительно матримониальной подоплеки мифоритуального по своему происхождению параллелизма могут конкурировать иные гипотезы и интерпретации. Возможно, что они будут дополнять представленную, но не беда, если будут отрицать ее. В любом случае следует помнить, что исследование семантической глубины объекта предполагает поиск нового ракурса его видения и зашифрованных в нем смыслов. Можно сказать, что хороводные песни обозначенного типа благодаря мифоритуальному типу образного параллелизма способны выполнять свою изначальную обрядовую функцию традиционно, даже без включения опосредующего сознания, поскольку их параллелизм при разности образов обеих частей (птицы // люди) моносемантичен.

Пример, когда обе части выражают нечто третье, относящееся, правда, к области предзнаменования, находим в «Иудейских древностях» Иосифа Флавия, который ориентировался на священные тексты, давая им вторичную жизнь. Речь идет об Иосифе Прекрасном, истолковывающем два сна фараона. В первом сне тот видел семь упитанных и семь тощих коров, пожиравших первых, но не поправившихся, во втором – семь полных колосьев на одном стебле и семь сухих и хрупких на другом, которые угрожали зрелым колосьям. Вот что сказал Иосиф в изложении Флавия: «Царь! Хотя данное сновидение представилось тебе и в двух видах, однако оно допускает только одно единственное толкование <…> все это предвещает Египту голод и бесплодие в продолжении стольких лет, сколько страна до этого будет пользоваться обилием всех благ земных» [6, *72*]. Как справедливо сказал Л. Витгенштейн, «каждый знак поддается интерпретации, но значение не должно поддаваться интерпретации. Оно является последней инстанцией» [2, *66*], отсылая (в том числе в рассматриваемых нами случаях) к области онтологии.

Полагаем, что мифоритуальный параллелизм вообще может претендовать на исторически первый тип образного параллелизма. Он всегда содержит имплицитный уровень, который уместно обозначить как гено-текст (термин Ю. Кристевой). Именно гено-текст является уровнем значения, в то время как природный и человеческий экспликаты – два образных уровня явленности мифологического, без которого артефакт, т. е. фено-текст, не смог бы ни возникнуть, ни оформиться в виде параллельной конструкции. Совершенно очевидно, что мифологический уровень не подлежит интерпретации, ибо его содержание одно и то же – иерогамия в самом широком значении понятия, начиная от очень древней смутной идеи соития, имеющего сакральный смысл, до брака антропоморфных божеств, обладающего продуцирующей силой.

Мифоритуальный параллелизм отстоит от психологического не только исторически или семантически, но и по своей модели. Модель психологического параллелизма – двучлен, а мифоритуального, как можно было убедиться, – трехчлен с семантическим тождеством персонажей гено-текста с персонажами фено-текста, а тех между собой.

Согласно концепции Ю. Кристевой, «гено-текст выступает как основа, находящаяся на предъязыковом уровне; поверх него расположено то, что мы называем фено-текстом» [цит. по: 3, *36*]. Ю. Кристева понимала гено-текст как порождающую

структуру, как процесс, «протекающий сквозь зоны относительных и временных ограничений», состоящий «в *прохождении*, не блокированном двумя полюсами однозначной информации между двумя целостными субъектами», т. е. между субъектом высказывания и адресатом [3, *36*]. Но что такое, в сущности, мифоритуальный параллелизм, как не апелляция к прошлому, как не указание на мифологическое представление, которое при проведении хороводного обрядового действа облекается в визуальную и песенную форму (пара парень и девушка // пара лебедь и селезень) при единстве действия персонажей. В пространстве мифосферы божественный брак выступает как постоянно возобнов-ляющееся сакральное соитие, необходимое как для существования жизни вообще, так и для возрождения природы после временного зимнего угасания ее жизненных сил. В пространстве традиционной культуры он составляет ритуальное содержание весенних обрядов хороводного типа.

Подведем итоги.

Если в психологическом параллелизме, как справедливо считал А. Н. Веселовский, перевес на стороне того мотива, «который наполнен человеческим содержанием», то в мифоритуальном основным является как раз первый член параллели. Его функция вовсе не в том, чтобы быть символическим выражением второй части, – здесь отношения иного рода: обе части равноправны и в равной мере отсылают к мифоритуальному тексту – первичной базе данного типа параллелизма. Другое дело, что наша инерция восприятия ярко выраженного двучленного параллелизма, охватывающего всю песню, такова, что мы склонны в любом случае рассматривать первый член как знак, а второй как его расшифровку. Спрашивается, почему? Исключительно по аналогии с психологическим параллелизмом, где символическая часть сигнализирует об означиваемом, расположенном во второй части, которая, таким образом, и является главной.

Свойственное хороводным песням двучленной конструкции совмещение мифологического с поэтическим – первейший прием образной выразительности, пример того, как художественное рождается из мифологического и благодаря мифологическому, которое определяет глубинную структуру приема. Еще раз подчеркнем: в мифоритуальном параллелизме нет символического замещения одного другим, начисто отсутствует сравнение, хотя и кажется, что персонажи сопоставляются по признаку агрессивного действия. Данный вид параллелизма – явленность мифа, а птицы и люди – даже не маски божеств, не их символы, это они сами в данный ритуальный момент.

ЛИТЕРАТУРА

1. *Веселовский, А. Н.* Историческая поэтика / А. Н. Веселовский.– М., 1989.
2. *Витгенштейн, Л.* Голубая и коричневая книги: предварительные материалы к «Философским исследованиям» [Текст] / Л. Витгенштейн. – Новосибирск, 2008.
3. *Ильин, И. П.* Постмодернизм. Словарь терминов / И. П. Ильмн. – М., 2001.
4. *Мажэйка, З. Я.* Песні Беларускага Падняпроўя / З. Я. Мажэйка, Т. Б. Варфаламеева.– Мінск, 1999.
5. *Фрейденберг, О. М.* Миф и литература древности / О. М. Фрейденберг. – М., 1998.
6. *Флавий, Иосиф*. Иудейские древности: в 2 т. Т. 1 / Иосиф Флавий.– Минск, 1994.

Ольга Приемко

МИФОЛОГИЧЕСКИЙ ПЛАСТ СЕМАНТИЧЕСКОГО КОМПЛЕКСА СВАДЕБНЫХ ПЕСЕН БЕЛОРУСОВ

Изучение семантики обрядового текста выдвигает задачу выявления его связей с мифологией. Мифологический план проявляется в мотивах песен, передает свадебным персонажам свою семантику; он запечатлен в виде различных реалий, топонимий, реминисценций. Мифологический фон придает специфическую окраску содержанию вербального текста.

При рассмотрении конкретного материала необходимо учитывать, что мифологический компонент имеет свои функции в песне. Проявление этих функций через словесные тексты определяется задачами обряда. Чаще всего цель какого-либо обряда нельзя определить однозначно. Например, обряды отделения направлены на отчуждение невесты от определенной социальной микроструктуры и в то же время на оказание благоприятного воздействия на судьбу девушки, переходящей в другой род, обеспечение благополучия оставляемого ею родового коллектива. Отметим, что эта направленность отражена в свадебных песнях.

Важные моменты содержания белорусских свадебных песен восходят к мифологическим представлениям. Например, поэтическое осмысление коровая отличается сложностью и многообразием. Полисемантизм этого образа отражает особенность первобытного имени, в котором, как полагают исследователи, «качественные значения всегда соединены и сцеплены между собой, вследствие чего каждое имя выражает, как правило, не одно, а несколько качественных значений… Полисемантизму качественных значений сопутствует полисемантизм предметных значений» [11, *304-306*]. В свадебных песнях коровай представляется как предмет – объект обрядовых действий: его пекут, несут в клеть; он персонифицируется, обретая возможность совершать те же действия, что и человек: «*Зажурыўся коровай у каморы стоя*». В отечественной фольклористике неоднократно говорилось о неправомерности попыток дать какое-либо однозначное толкование данного образа. Как отмечали одни исследователи, коровай — это и символ небесной супружеской пары, и предмет жертвоприношения богам, и эквивалент жениха и невесты, и символ благополучной домашней жизни [19]. Другие искали черты сходства коровая с мировым деревом, с фаллическими символами [10]. По свадебным песням белорусов можно проследить отголоски древних представлений, реализованных в образе коровая. Так, довольно ярко проявилась связь коровая с небесными светилами. Например, мотив, в котором мать собирает коровайниц «*по месяцу, по зорочкам і по ясному сонцу*», мифологически ее интерпретирует. В песнях реализуются мотивы, основанные на представлении о строении пространства. В частности, с представлением об ином мире связан мотив, в котором коровай «*на срэбры качаюць, на злоці сажаюць*». Отметим, что для свадебной поэтики белорусов характерно наличие «*золота*» во многих устойчивых эпитетах и метафорах. О том, что

«золотая окраска есть печать иного царства», хорошо известно из анализа волшебной сказки, проведенного В. Я. Проппом [15, *264*]. В свадебных песнях под коровай «*сыплюць срэбра-злота*», его украшают «*залатым пер'ечкам*», разрезают «*залатым ножыкам*». Все это – указания на его связь с иным миром, намек, что, возможно, он представляет на свадьбе предков. Коровай «не знает» мира живых, например, в мотиве «узнавания дороги»: «*Дзе тут дарога да клеці?*». Кроме того, «передвигается» коровай с трудом, ему необходимо «*апіраццa на пірог*». Содержание этих мотивов подтверждает наличие в семантике образа коровая связи с представлениями, идущими от культа предков. Его особенность состоит и в том, что в обрисовке важное место принадлежит растительности, зелени. Так, «*гіблюць*» коровай на «*пшанічке дробнай*», «*растёт*» он «*як хмель на тычыне, а пшанічка на ніве*», украшают коровай «*барвінкам*», ставят на «*бацькавам жыце*» и так далее. В коровайных песнях синкретически слиты поклонение растительности и забота об ее расцвете, о богатом урожае: после изготовления свадебный хлеб относят на «*жыта*», в клеть, что способствует росту жита на полях. Коровай является олицетворением густоты и урожайности злаковых, символом богатого урожая и, следовательно, благополучия молодой семьи.

Отметим, что в некоторых песнях мифологический план организуется магическими представлениями. Например, в довольно популярной у белорусов сюжетной ситуации, изображающей участие Бога в выпечке коровая. Как известно, призыв божественной силы в помощь — один из наиболее часто употребляемых поэтических приемов во всей заговорной и обрядовой поэзии славян [5, *94*]. В свадебных песнях «*Сам Бог коровай місіт, Пречыстая світіт, анголі воду носят*». Возможно, подобное перечисление действий Бога и святых было важным с точки зрения магической благопожелательной функции текста, наиболее значимой частью которого стала устойчивая формула богатого урожая.

К мифологическим представлениям в белорусских свадебных песнях восходят мотивы, связанные с понятием «красы». Довольно часто эта номинация заменяется синонимическими понятиями «*вяночак*», «*коснычкі*», «*уплёты*». Исследователями замечено, что в обряде самые обычные вещи и предметы получают особую функцию, они нетождественны сами себе во внеобрядовом существовании [13, *166*]. Аналогичное явление наблюдается в белорусской обрядности. Например, «*уплёты*» – это ленты, используемые в повседневной жизни. В обряде они становятся знаком социального значения – отражают статус незамужней девушки. Существенно, что независимо от того, какой термин используется в песне, семантика последней не изменяется.

В свадебных песнях отражены представления и о том, что сущность девушки, фиксирующая ее принадлежность к определенной половозрастной и социальной группе, заключена в волосах. Представления о волосах как вместилище жизненной силы человека достаточно хорошо известны. Расплетению девичьей косы соответствовал целый комплекс обрядовых действий. Песни должны обеспечить тот же конечный результат, что и ритуальный компонент. Расплетение волос, как отмечали исследователи, эквивалентно обрезанию косы невесты [18, *152-153*]. В первую очередь словесный текст фиксировал момент

отделения косы или ритуальных предметов, связанных с ней опосредованно (венок, уплеты), от девушки. Волосы, венок, ленты воплощают в себе сущность девушки, ее душу. Дж. Дж. Фрэзер отмечает существование многочисленных народных обычаев, связанных с представлениями о возможности извлечь душу из тела и поместить в определенное место [20, *636*]. В свете того, что невеста должна была лишиться девичества, несложно проследить логику появления обрядового предмета. То, что воплощало ее сущность как девушки, отделялось и помещалось в какой-либо предмет. С этим предметом можно было поступать различным образом: взять у невесты, положить в определенное место, уничтожить, передать, то есть делать так, как предписывалось сложившейся традицией.

Отметим, что традиция влияла на поведение самой невесты. С момента, когда девушка считалась просватанной, ее поведение изменялось. Невеста должна пройти период изоляции, выражавшийся различными способами. Один из них– накрывание покрывалом, платком. В свадебных песнях встречается мотив о нахождении невесты в «темнице», «каморачке»: «*Шкада тую маладіцу, / Што сядіть у темніцы. / Трэба ёй прастор дать – / Пакрывала знять*» [6, № 1056]. Невеста «исчезала» для окружающих на некоторое время с тем, чтобы появиться в предписанный ритуалом момент в другой ипостаси.

Изменения в поведении выражались и другими способами: во время передвижения внутри дома ее водили за руку или ручник, повязанный на руке; из дома девушка не могла выйти без сопровождающих и так далее. Форму общения с невестой, находившейся в «пороговом» состоянии, определяли временн*ы*е представления. В белорусской свадьбе способом обращения к девушке является исполнение песен – такая форма обращения предписывалась ритуалом. Пока совершался определенный обряд, правило строго соблюдалось. Когда «обрядовое время» заканчивалось, вступали в силу обычные нормы общения. Дифференцируя этапы становления и развития временн*ы*х представлений человека, М. Д. Ахундов на первое место ставит мифическое время, которое проходит в своем развитии ряд этапов, характеризующихся определенной моделью. Исследователь отмечает, что «мифологическое время, отталкиваясь от архаической колебательной модели, переходит к циклической модели, но на ней не останавливается, а развивается до модели спирального времени» [1, *621*]. Возможно, что колебательная модель времени соответствует раннему собирательско-охотничьему периоду каменного века. Колебательный тип времени представлен в свадебных песнях мотивом метаморфозы. Не вызывает сомнений, что его возникновение и бытование неотделимо от пространственно-временных представлений человека, поскольку метаморфоза является переходом от одной качественно-количественной формы к другой. Причем этот переход, как заметил М. М. Бахтин, осуществляется не прямолинейно, а скачкообразно [3, *264*]. Следовательно, метаморфоза — это «определенная форма временн*о*го ряда» [3, *264*].

В эпоху мезолита на коллективно-трудовой основе возникает дифференцированное чувство времени, о чем свидетельствует цикличность календарно-обрядовой деятельности человека. Циклическая и спиральная модели мифического времени, фиксируя постоянное обновление природы, цикличность, «обо-

ротность» времени, укрепляли веру человека в бессмертие его души, в возможность существования последней не только в человеческом облике, но и в облике растения, животного и даже неживой сущности. Таким образом, особенностью мифического времени, как отмечает М. М. Бахтин, является его единство, нерасчлененность отдельных временн*ых* рядов, в частности, природного и социального [3, *358*]. С зарождением и утверждением классовой структуры общества, по утверждению исследователя, происходит широкая трансформация форм времени: «равнодостойные и большие реальности древнего доклассового комплекса отрываются друг от друга, подвергаются внутреннему раздвоению и резкому иерархическому переосмыслению» [3, *368*]. То есть временные формы этого периода отличаются четким размежеванием природного и общественного, индивидуального, частного и общего, исторического. В этих условиях разграничения индивидуальных рядов жизни и ряда исторического времени песенная метаморфоза выступает как частный на фоне природы и социума случай, как событие отдельной человеческой жизни. Поэтому сфера ее функционирования всецело переносится в семью, во взаимоотношения двух или нескольких людей. Именно такими являются песни о перевоплощениях невесты. В свадебных текстах молодая превращается в птиц, животных: «*Ой, лісом шла пчолою, / Цэраз поле перапёлкаю, / На двыр сплыла щукою, / А ў хату ўлізла павою, / За стол села панною*» [* 1]. Трансформации, которых, как видно из текста, могло быть несколько, происходят скачкообразно, по времени практически мгновенно.

Возможно, что будучи «чужой», невеста воспринималась родными жениха как представитель «чужой», а значит нечеловеческой стороны, обитатели которой – не-люди. Может быть, животные, в которых по тексту «перевоплощалась» девушка, являлись тотемными первопредками ее рода. В научной литературе неоднократно отмечалось, что стереотип изображения «чужой» стороны как пространства «с нарушенной дистрибуцией характерен… для всей традиции описания «неведомых, дальних земель», «потустороннего мира» с их обитателями получеловеческого, полузвериного облика» [2]. В рассматриваемых мотивах нашло отражение мифологическое представление о переселении души человека в животных, известное многим народам [20, *639*]. Можно обнаружить сюжетную ситуацию: девушка превращается в «уточку», улетает на море, жених охотится (являясь обладателем охотничьего атрибута – коня). Отметим, что жених – охотник имеет орнитоморфный облик: это «селезень», догоняющий «уточку», «ворон», который охотится за «галочкой», и так далее. Охота давно известна как символ сватовства, брака не только у славян, но и у других народов [14, *67-68*]. Подчеркнем, что в мотиве «охоты» в отличие от «превращения» птица всегда имеет признаки какого-либо вида. В свадебных песнях белорусов обнаруживается то же содержание, что и в волшебной сказке с мотивом погони, где царевна превращается в звезду, уточку, щуку и тому подобное. Герой старается вернуть ей человеческий облик. В. Я. Пропп отмечает, что трансформация девушки в животное базируется на вере в возможность переселения души человека после смерти. Но превращениями сопровождается и возвращение в мир живых. Ученый высказывает предположение, что в сказке, когда бе-

гущий оборачивается лебедем, а преследователь бросается на него хищной птицей, имеется в виду ловля души умершего. В. Я. Пропп приходит к выводу, что основные виды погони построены на представлении о возвращении из царства мертвых в мир живых [15, *325*]. Можно предположить, что мотивы свадебных песен об охоте восходят к тем же верованиям, которые отражены в мотивах волшебных сказок о погоне с превращениями.

Самостоятельно реализуются в свадебных песнях представления, связанные с поэтическим образом «дерева». Осина, ель известны как символы несчастливой судьбы, на что указывают используемые эпитеты: «*нешчасліваe, неврадліваe*». Иную семантику имеет сосна («*шчаслівая, вродлівая*»), береза, часто отождествляемая с невестой. Береза играет важную роль в аграрных праздниках многих народов. Исследователи отмечают существование у славян культа березы, в котором выделяется женское начало. Так, в троицкой обрядности ее обряжают в женскую одежду, украшают лентами и лоскутками [20, *122*]. В обрядах с березой главными действующими лицами были девушки: они наряжали деревце, играли у березы, завивали венки, гадали. В женском характере обряда исследователи видят и символ девичества, и память о материнском роде [12]. Нам представляется, что в свадебной обрядности белорусов сохранились представления о березе как о дереве-тотеме, женском божестве.

Важное значение для содержания песни имеет место, где находится «дерево»: обычно это «*дубровонька*». В белорусских текстах данный образ понимается как «свое» пространство, родной дом. В этом значении реализуется противопоставление «близкий – далекий». Эквивалентом «*дубровы*» является «*лес*». По песням можно проследить путь жениха-«*сокола*» до «*леса*», где живет его «*зязюлька*». «*Лесу*», «*дуброве*» противопоставлены «*бор*», «*горы*». «*Бор*» в свадебных песнях осмысляется как «иной» мир, в котором девушка оставалась навсегда. Подразумевалось, что она действительно попадала в другой мир, поскольку сама не могла вернуться назад, не «знала» дороги. В поэтических текстах наблюдаются различные модификации мотива «прилета в бор птицей»: дополнение христианскими элементами, внесение определенных реалий, то есть на мифологический план накладывается бытовая, социальная семантика. Например, «бор» интерпретируется как чужая семья; родственники жениха и «бор» идентифицируются и так далее. По-видимому, первоначальная мифологическая семантика «бора» как «иного» мира подверглась переосмыслению, на первый план выступило социальное значение «бора» как «чужой» стороны. Такая перекодировка мифологического содержания – факт вполне естественный для белорусских песен, тесно связанных с народным бытом и мировоззрением, со всеми их изменениями. В социальном плане «бор» может расцениваться как концептуальная граница «своего» и «чужого» пространства.

Особый интерес при анализе содержания белорусских свадебных текстов вызывает понятие «сада». Символика «сада» распространена в фольклоре восточных славян. Но если в сознании создателей русской свадебной песни «сад» идентифицируется с девичеством, родным домом, определенным пространством – «своим», близким, то в фольклорном сознании белорусов семантика «сада» получила иное толкование. «Сад» отражает новый статус девушки – ее

положение замужней женщины. В то же время это – определенное пространство, чужой дом. С приездом невесты «сад» приобретает исключительно положительные качества: появляются «*вішні*», прилетают «*галубкі*» и так далее. Исследователи отмечают особую роль «сада» в жизни замужней женщины. Мифологическое значение «саду» придает момент «рождения в нем души невесты» [8, *246*].

Многие мотивы белорусских песен связаны с древними представлениями о почитании воды. Номинация «вода» полисемантична. Въезжая во двор дома жениха, невеста «*разліваецца рэчкай*», то есть водой плодородной, связанной с мотивами рождения. В то же время в значении «моря», то есть соленой, непригодной для питья и орошения, «нижней» воды, этот образ связан с понятием смерти. Вода в мифологическом представлении славян является, так же как и небо, обиталищем предков. На это указывают многочисленные факты похоронной обрядности: одним из способов погребения древних славян было опускание покойника в прорубь, в реку [7, *35*]. Похороны Костромы как имитация похоронного обряда также заканчивались опусканием чучела в воду. Л. Н. Виноградова, руководствуясь свидетельствами «Слова Григория Богослова» (XIV век), высказала предположение, что «…к воде ходили, чтобы совершить какие-то действия, близко сходные с гаданиями… Подразумевалась при этом связь с нечистой силой или душами умерших» [4, *23*]. На основе тезиса К. Мошиньского о мотиве мифической переправы через воду как способе связи с потусторонним миром, исследовательница делает вывод, что перед свадьбой могли ходить к воде «для выяснения, будет ли брак одобрен предками, либо просить их благословения» [4, *23-24*]. Так вырисовывается мифоритуальная связь: брак – предки – вода. Кроме того, «вода» понималась как преграда, рубеж, разделяющий разные миры или разные этапы жизни, и его при переходе девушки в новое состояние надо было преодолевать. Так, по мнению В. К. Соколовой, возникло представление о брачной символике воды [17, *192*]. Мифологическое значение «воде», таким образом, придает соединение мотивов рождения и плодородия с мотивами смерти.

Мотив «невеста идет к колодцу» некоторые исследователи генетически связывают с древней формой заключения брака у воды, известной у восточных славян [16]. У белорусов архаическое значение колодца осмысливается в соответствии с представлением о нем как о месте связи с миром мертвых [5, *142*]. На особую семантику «колодца» указывает эпитет «*дзіўны*». Именно колодцем пользуется невеста, чтобы передать специальный хлеб-«калач» умершим родственникам-опекунам дома и хозяйства и тем самым расположить их к молодой семье.

Умершие родственники, как и прежде, считались членами родового коллектива. Естественно, что в такой ответственный момент, как вступление в брак, необходимо было заручиться их согласием, расположением и покровительством. Основным способом «общения» с умершими, языком, который был «слышен» и понятен им, была песня. Например, к родителям обращались с песней, в которой звучали мотивы приглашения на свадьбу, просьбы о благословении и так далее. В необходимости такого общения проявляется представ-

ление о том, что жизнь и благополучие живущих находится в прямой зависимости от предков. Обряды приглашения на свадьбу умерших родителей осуществлялись у белорусов различными способами. Обычно девушка перед венцом посещала кладбище. Песни сироты представляют собой стереотипные формулы: девушка призывает умершего «*устаць, не ляжаць*», зовет на свадьбу «*павесці парадачак*». В песнях невесты-сироты прослеживается динамика представлений о способах связи с умершими родителями. Например, в песне «Ой, ляцела зязулька» девушка, потерявшая мать, сама становится птицей и летит к ней, чтобы лично пригласить ее на свадьбу. Со временем человеческое выделяется из мира природы, бытовавшее ранее тождество «человек – природа» разрушается. В песнях появляется мотив мечты о крыльях, которые бы отнесли девушку на могилу к родному человеку: «*Добра цябе, голуб, / а мне не, / ёсць у цябе пер'е, / а ў мяне – не*». Окончательная, не поддерживаемая даже традицией, утрата веры в превращение изменяет и форму выражения. Так, в песнях появляется мотив «посредничества» между «этим» и «тем» светом, осуществляемого птицами: «*Пошлю зовзульку на Ўкраіноньку / по свою родіноньку. / А соловейка до яснаго неба, / Що бацінка мні потреба*» [9, 76].

Материалы, рассмотренные в нашей статье, позволяют говорить о том, что мифологический план содержания свадебной песни довольно насыщенный. Анализируемый семантический компонент свадебных текстов проявляется в мотивах многих песен, в образах «коровая», «венка», «сада», «воды» и так далее. При этом мифологические представления предков белорусов, трансформируясь в поэтические образы, придали последним функциональную могозначность.

ПРИМЕЧАНИЯ

* 1. Записано автором в 1990 г. в д. Озаричи Пинского района Брестской области от Яруты (Синковской) Е.Н., 1926 г. р.

ЛИТЕРАТУРА

1. *Ахундов, М. Д.* Концепция пространства и времени: Истоки, эволюция, перспективы / М. Д. Ахундов. – М., 1982.

2. *Ахундов, М. Д.* Пространство и время: от мифа к науке / М. Д. Ахундов // Природа. 1987. № 3. С. 43-51; *Байбурин, А. К.* Причитания: текст и контекст / А. К. Байбурин // Славянский и балканский фольклор. Обряд. Текст. – М., 1981.

3. *Бахтин, М. М.* Вопросы литературы и эстетики / М. М. Бахтин. – М., 1975.

4. *Виноградова, Л. Н.* Девичьи гадания о замужестве в цикле славянской календарной обрядности / Л. Н. Виноградова // Славянский и балканский фольклор: Обряд. Текст. – М., 1981.

5. *Виноградова, Л. Н.* Зимняя календарная поэзия западных и восточных славян. Генезис и типология колядования / Л. Н. Виноградоыва. – М., 1982.

6. Вяселле. Песні ў 6-ці кнігах. Кн. 2. – Мінск, 1981.

7. *Довнар-Запольский, М. В.* Белорусская свадьба в культурно-религиозных переживаниях / М. В. Довнар-Запольский // Этнографическое Обозрение. 1893. № 4. Кн. 19.

8. *Довнар-Запольский, М. В.* Белорусское Полесье. Сборник этнографических материалов. Песни пинчуков / М. В. Довнар-Запольский // Университетские Известия. 1896. № 1.

9. *Zienkiewicz R*. Piosenki gminne ludu Pinskiego.– Kowno, 1851.

10. *Иванов, В. В.*. К семиотической интерпретации коровая и коровайных обрядов у белорусов / В. В. Иванов, В. Н. Топоров // Ученые записки Тартуского госуниверситета. – Тарту, 1967. Вып. 198 (III). С. 64-70; *Дземянцей, Л. Л.* Палескі «каравай» у кантэксце традыцыйнай народнай культуры / Л. Л. Дземянцей // Беларуская літаратура. 1987. Вып. 15. С. 187-190.

11. *Кацнельсон, С. Д.* Язык поэзии и первобытнообразная речь / С. Д. Кацнельсон // Известия АН СССР. ОЛЯ. 1947. Т. VI. Вып. 4.

12. *Ковалева, Р. М.* Белорусские кустовые песни: Автореф. дис. … канд. филол. Наук / Р. М. Ковалева. – Минск, 1976.

13. *Левинтон, Г. А.* К вопросу о функциях словесных компонентов обряда / Г. А. Левинтон // Фольклор и этнография. Обряды и обрядовый фольклор. – Л., 1974.

14. *Потебня, А. А.* О некоторых символах в славянской народной поэзии / А. А. Потебня. – Харьков, 1860.

15. *Пропп, В. Я.* Исторические корни волшебной сказки / В. Я. Пропп. – Л., 1986.

16. *Путилов, Б. Н.* Методология сравнительно-исторического изучения фольклора / Б. Н. Путилов. – М., 1976. С. 75-76; *Зорин, Н. В.* Русская свадьба в Среднем Поволжье / Н. В. Зорин.– Казань, 1981. С. 94 – 95.

17. *Соколова, В. К.* Об историко-этнографическом значении народной поэтической образности (образ свадьбы — смерти в славянском фольклоре) / В. К. Соколова // Фольклор и этнография: Связи фольклора с древними представлениями и обрядами. – Л., 1977.

18. *Сумцов, Н. Ф.* Религиозно-мифическое значение малорусской свадьбы / Н. Ф. Сумцов. – Киев, 1885.

19. *Сумцов, Н. Ф.* Хлеб в обрядах и песнях / Н. Ф. Сумцов. – Харьков, 1885; *Потебня, А. А.* О значении некоторых обрядов и поверий / А. А. Потебня. – М., 1965; *Довнар-Запольский, М. В.* Свадебные песни пинчуков / М. В. Довнар-Запольский // Исследования и статьи. – Киев, 1909. С. 378.

20. *Фрэзер, Дж. Дж.* Золотая ветвь / Дж. Дж. Фрэзер. – М., 1986.

Рыма Кавалёва

МІФАЛАГІЧНАЯ «ІНДЫВІДУАЦЫЯ» ПРАСТОРЫ СЯЛЯНСКАГА ПАДВОР'Я Ў БЕЛАРУСКІМ ФАЛЬКЛОРЫ

Міфалагізацыя прасторы – адна з галоўных парадыгмаў сусветнай міфалогіі. Розныя стадыі асваення і структуравання прасторы артыкуляваліся праз імёны міфічных існасцей адпаведнай семантыкі і функцыі. Дадзены працэс, з-за адсутнасці іншага азначэння, прапануем назваць працэсам міфалагічнай індывідуацыі прасторы. Ён прынцыпова фінальны ў тым сэнсе, што апошняе яго звяно – жылая прастора чалавека, у сялянскім варыянце – падвор'е з хатай і гаспадарчымі пабудовамі. Тэрмін «індывідуацыя», выкарыстаны Ж. Дэлёзам, падаўся нам ў дадзеным выпадку вельмі прыдатным для характарыстыкі пазначанай з'явы. Французкі вучоны адзначыў спецыфічныя модусы індывідуацыі, «якія ўжо не з'яўляюцца модусамі рэчы,

асобы ці суб’екта: напрыклад індывідуацыя нейкай гадзіны дня, рэгіёна, клімата, ракі ці ветру, нейкай падзеі» [3, *41*]. Рэгіён – вобласць, тое самае, што мясцовасць, у агульным сэнсе – прастора, мясцовасць, працэс іменнай міфалагізацыі якой нас цікавіць. І хоць разважанні Ж. Дэлёза тычыліся канкрэтных асаблівасцей яго кнігі «Тысяча плато», яны, на наш погляд, патэнцыяльна кандэнсуюць шэраг ідэй, здольных падштурхнуць даследчыка фальклору. Гаворка вялася аб двух асноўных модусах індывідуацыі – суб’ектна-аб’ектным і прасторава-часавым. Мяркуем, што іх спалучэнне, суіснаванне, узаемадзеянне былі фактарам, які абумовіў спецыфіку семантыка-аксіялагічных мадэлей міфалагізацыі прыроднай і культурнай прасторы.

Падмурак міфалагізацыі быў трывала закладзены (у першую чаргу псіхалагічна) яшчэ ў архаічны час. І гэта была негатыўная версія. Тагачасны чалавек быў проста траўміраваны прасторай. Магчыма, траўма прасторы – другая па значнасці ў антрапагенезе пасля траўмы нараджэння, пра якую пісаў О. Ранк. Татальная ўлада прасторы вынікала з адсутнасці зоны свабоды ад Іншага – нечага і некага, з размывання граніц унутранага і знешняга. Утварэнне прыстанку – акт згінання знешняй прасторы, якая становіцца мяжой унутранай. Мяжа знікае, калі ўнутраная прастора разгортваецца ў знешнюю. І так бясконца. Прасторавы дыскамфорт, трывога, неспакой – наступствы траўматычнага вопыту існавання ў прасторы. Адзіная форма тагачаснага мыслення – прасторавая, і нават час, як адзначыла В. Фрэйдэнберг, перадаваўся праз прасторавыя катэгорыі, сама ж прастора ўспрымалася ў выглядзе рэчы [6, *25*]. Па сутнасці, уся наіўная міфалогія, якую мы называем ніжэйшай, знаходзілася ў полі прасторавых сэнсаў.

«Духі прыродных локусаў» – вынік панавання сінкрэтычнага віталістычнага фактара ў свядомасці архаічнага чалавека, які ўспрымаў ўсё, і сябе ў тым ліку, аднолькава. Мы б сказалі, у аднолькавай ступені жывым, хоць і ў рознай ступені рухомым. Структураванне прасторы мела вынікам яе індывідуацыю, прадпасылкай якой стала запачаткаванне паняцця «прыналежнасць», – зразумела не ў сэнсе матэрыяльнай прыналежнасці аб’екта нейкаму суб’екту. Гэтага якраз яшчэ не было. Той дапрэдыкатыўны стан рэчаў характаразуецца паняццем «манадызм», г. зн. абсалютнай непадзельнасцю элементаў быцця, якія належаць самім сабе і нікому больш: зямля – зямлі, неба – небу, лес – лесу, вада – вадзе і г. д. Астатнія – усяго толькіназіральнікі, карыстальнікі, спажыўцы, якім стыхіі і з’явы дазваляюць або не дазваляюць рабіць гэта. Праз тысячагоддзі пройдзе, напрыклад, звычай прасіць у ссечанага дрэва прабачэння і ўскладаць на пень харчовую ахвяру.

Наступная стадыя развіцця прасторавай міфалогіі – сінкрэтычная з нерасчлененасцю суб’екта і аб’екта (прыкладам, лесуна і леса), іх замыканні ў межах агульнага «цела», за якое яны не выходзяць, а калі гінуць, то разам. Стадыяльныя рэлікты захоўваюцца і ў развітых міфалогіях. Возьмем грэчаскую. Там маці-зямля, багатая і жудасная, застаецца ў сваіх граніцах і дзейнічае праз фізічна адасобленых ад яе дзяцей. Гея, хоць і паводзіць сябе як асоба, ёю зусім не з’яўляецца, заяўляючы пра сябе праз дзетанараджальную функцыю. У алімпійскі перыяд у семантызацыі зямлі актывізуюцца два

архетыпы – «жудасная маці» і «мудрая старая». Аднак толькі семантыка «дабратворная маці» адасабляе ад прыроднага «цела» антрапаморфную асобу – багіню Дэметру і іншыя постаці, што атаясамліваюцца з зямлёй. Як вядома, беларуская міфалогія зямлі закансервавалася на даантрапаморфнай стадыі з пазітыўнай семантыкай мацярынства.

Прыведзеныя прыклады сведчаць, што любая этнічная міфалогія, больш дакладна – міфасфера, – рухомая карціна, дзе ўвесь час існуюць, суседнічаюць, пераплятаюцца, інтэгруюцца рознастадыяльныя з'явы, рудыменты і навацыі, тыпалагічнае і лакальнае. Скажам, вадзянік. Калі акцэнтуецца яго сувязь з рэчывам, то ён – душа вады, калі з воднай прасторай, то ён – суб'ектывізаваны вадзяны дух. У адным выпадку гаворыцца, што яго валасы – струменьчыкі вады. На сушы праз колькі часу вадзянік губляе абрысы і гіне, але ажывае, калі яго сухія рэшткі кінуць у ваду [1, *69*]. Паводзіны вадзяніка дубліруюць негатыўную ўласцівасць вірлівай вады: «пераварочвае лодку з чалавекам і цягне на глыбіню» [1, *71*]. Ён так і не набыў пэўнай морфікі. Беларусы ўяўлялі вадзяніка «ці старым дзедам, у якога барада па калена, ці паўчалавекам, ці паўрыбаю» [1, *72*].

Разам з тым зафіксаваны павер'і аб пэўнай незалежнасці вадзяніка ад сваёй стыхіі, што характэрна для іншых існасцей – духаў. Казалі, што ён можа пакідаць сваё жытло, праўда, далёка ад вады не адыходзіць. Ёсць прымхліцы на тэму «вадзянік-госць». Быццам бы ў выглядзе старога ён наведваецца ў вёскі, заходзіць у хаты, пакідаючы пасля сябе мокрыя сляды, – і крый божа яго пакрыўдзіць, не выказаць пашаны.

Канцэпцыя індывідуацыі прасторы фіксуе цягу мыслення ад аперыравання тоеснасцямі да аперыравання персаніфікаванымі існасцямі, а таксама незавершанасць гэтага працэсу, балансаванне на грані прыродна-чалавечага (зооантрапамарфічнага, стыхійна-антрапамарфічнага і пад.). Калі міфалагізацыі падлягае жыллёвая і гаспадарчая прастора (хата, хлеў, гумно, лазня, еўня і г. д.), то яе маркёрамі становяцца адасобленыя існасці – хатнік, хлеўнік, гуменнік і г. д.

Паходжанне пазначаных існасцей, якіх вучоныя ў агульным плане адносяць да духаў локусаў, у больш вузкім – да духаў культурнай прасторы, канкрэтна – да хатніх духаў, вельмі цьмянае. Тут не задзейнічана субстанцыяльная мадэль тоеснасці суб'екта і аб'екта, існасці і рэчыва, як, прыкладам, у выпадку з лесуном і лесам, вадзяніком і вадой. Дамавік не тоесны дому, еўнік – еўні, пячурнік – пячурцы, лазнік – лазні. Яны аўтаномныя суб'екты, якім належыць адпаведная прастора, прычым не простыя яе насельнікі, а гаспадары з ярка выражанай рэфлексіяй на знешнія раздражальнікі – лад жыцця сваіх суседзяў-людзей, іх сямейныя стасункі, характар, паводзіны, стаўленне да гаспадаркі і г. д. Беларуская народная традыцыя адназначна адносіла іх да нячысцікаў (пар. З зафіксаванай у выданні 1400 г. ахавальнай малітвай «от проклятыя бѣса хороможителя» [5, *121*]. Роскід народных меркаванняў у дачыненні генезісу, выгляду і сутнасці «нячысцікаў» вельмі значны: дамавік – «цёмная сіла, якая жыве толькі ў доме», «нябачны гаспадар дома» [4, *14*]; «іх саздаў Гасподзь, каб у доме было спакойна, каб яны ў доме хазяевам памагалі» [4, *15*], «дух, што жыве ў хатах… бландзін, яму гадоў 25» [4, *16*], «некаторым ён прадстаўляўся ў чорным пальто ілі ў касцюме з

блісцяшчымі пугавіцамі. Некаторым прадстаўляўся мяккім, лахматым [4, *17*]; «яны баяцца сонечнага святл» [4, *19*], «баіцца іконы, крыжа, святой вады» [4, *20*], «баіцца Бога, уцякае з хаты пры малітве» [4, *21*]; «памерлы стары, толькі стаў ён ростам менш», «мой мужык памёр, і цяпер гэты дамавік будзець ахраняць мой дом» [4, *23*]; «дамавік з’явіўся з гліны» [4, *25*]; «бяскрылы, бясцелы, бязрогі дух» [4, *28*]; «усе ляцелі чэрці, і хто куды прызямліўся, той тым і стаў» [4, *29*]; «дамавік можа з’яўляцца ў розных абліччах» [4, *30*], «дамавыя могуць быць нівідзімыя, а могуць быць і як людзІ» [4, *32*], «не то чалавечык, не то як кот» [4, *33*]; «нячыстая сіла, яны з Богам не кантачуць, яны самі па сабе» [4, *34*], «раней дамавыя людзі былі блізкімі родзічамі, але з цягам часу людзі згубілі здольнасць быць нябачнымі» [4, *36*]; «хлеўнік – эта дамавік, які жыве ў хляве» [4, *38*], «хлеўнік – гэта халера ў хляве», хлеўнікі «беленькія і маленькія, поўзаюць на 4 ножках [4, *39*], хлеўнік мае выгляд «ласціцы», ластаўкі, ён малодшы брат дамавіка [4, *41*]; хлеўніка «стараюцца выжыць», ён доіць кароў; «каб абараніць жывёлу ад хлеўніка», выконваюць магічныя рытуалы [4, *42*]; «малы худы чалавек», «больш шкодны, чым дамавы» [4, *43*]; лазнік – «стары дзед з вялікай сівай барадой», «не баіцца крыжоў і ікон»; «есць 2 духі: адзін ад Бога, другі ад чорта» [4, *44-45*]; «небяспечны для людзей», «ажываў, калі затопяць баню» [4, *46*]; мара – «страшная жанчына» [4, *140*], «дух смерцІ» [4, *141*]; кікімары – заўчасна памерлыя, праклятыя, знесеныя ў падкінутыя чортам дзяўчынкі [4, *138 – 139*]. Нягледзячы на дваістае стаўленне да дамавіка, значна пераважае ўяўленне яго больш шкоднікам, чым апекуном гаспадаркі, злоснай, капрызнай, крыўдлівай, помслівай істотай, чым добразычлівай і спагадлівай. «Яго шчыра ненавідзяць» [1, *25*], але вымушаны цярпець. Ад хлеўніка наогул усімі магчымымі сродкамі стараюцца пазбавіцца [1, *35 – 36*].

Для азначэння сутнасці міфічных насельнікаў сядзібы ў рускай традыцыі выкарыстоўваецца вельмі красамоўнае слова *нежыць* (бел. Слоўнікавы адпаведнік «нячысцікі»). Тыпалагічныя рысы нежыці/нячысцікаў наступныя: адсутнасць уласнага аблічча, нябачнасць, здольнасць набываць цялеснасць і карыстацца любой маскай – чалавека, жывёлы, хімеры, «жыццё без душы», маўлення, плоці. Галоўнае – прыналежнасць да жылой прасторы чалавека, яго падвор’я.

Як толькі людзі пачалі пераходзіць да аселага ладу жыцця, адразу прыйшлі ў рух механізмы індывідуацыі прасторы – якасна іншай у параўнанні з прыроднай. Траўматычны вопыт асваення адкрытай прасторы, аморфныя ўяўленні аб небяспецы, што мае звышнатуральную прыроду, далі ў канчатковым выніку сферу асобных прасторавых існасцей, абмежаваных у сваім існаванні падвор’ем. Яны не продкі-апекуны, не першыя памерлыя ў гэтай хаце, не тагасветныя прышэльцы, не мерцвякі, не прывіды, не чартаўшчына ці д’ябал [2, *518*].

Згодна з У. Дабравольскім, гэта аўтаномныя існасці з паралельнага свету: «Нябачна ад людзей у чалавечым жытло вядуць дамавікі сваё існаванне, п’юць, ядуць, смуткуюць і радуюцца, нараджаюцца і паміраюць… Дамавікі нас бачаць, а мы іх – не. Раней людзі часта бачылі дамавікоў… і цяпер дастойным людзям паказваюцца дамавікі…» [1, *20*]. Паводле М. Нікіфароўскага, прасторавыя існасці – асобны клас стварэнняў: «Дамавік ад чарцей адстаў, а да людзей не прыстаў» [1, *20*]. Сувязь чалавека з іх светам не праходзіць бясследна і мае фатальныя наступствы: «чалавек

робіцца задумлівым, маўклівым ці гаворыць коратка, больш рыфмаю – тым больш бесталкова, чым глыбей сувязі; ён адасабляецца і заканчвае ці вар'яцтвам, ці самагубствам» [1, *20*]. Такім чынам, для чалавека пастуліруецца прынцыповая непераадольнасць мяжы, немагчымасць зазірнуць за край рэальнасці, небяспечнасць кантактаў з існасцямі паралельнай прасторы, хоць часам тыя спрыяюць гаспадарчай дзейнасці, абараняюць «гэтую» парстору ад варожых нападаў, папярэджваюць аб няшчасцях і г. д.

Падвядзем некаторыя вынікі.

Зыходная кропка будучай міфалагізацыі прасторы – успрыманне яе ў выглядзе рэчы, а канстантны стрыжань яе індывідуацыі – архаічнае разуменне паняцця «прыналежнасць» як «аўтапрыналежнасць» (зямля прыналежыць зямлі, вада – вадзе, прастора – прасторы). Часовыя стаянкі архантропаў на шляху блукання ў пошуках ежы былі першымі вузламі прасторавай сеткі, кандэнсатарамі цьмяных пачуццёвых уяўленняў аб няпэўных існасцях, што акаляюць чалавека, знаходзяцца побач ці за спіною. Па сутнасці, гэта праекцыя ўласных страхаў на навакольнае асяроддзе, тое, што называецца траўмай прасторы. Фінальныя вузлы прасторавай сеткі знамянуюць пераход да аселага ладу жыцця: гэта дом (у агульным сэнсе), хата, падвор'е, пакой, асобныя часткі жылой і гаспадарчай прасторы. Разам з імі фарміруецца клас якасна іншых міфічных існасцей: яны з'яўляюць сябе выключна на жыллёва-гаспадарчай плошчы.

Мадэліраванне выгляду і якасцей прасторавых існасцей з альтэрнатыўнай, можна сказаць, паралельнай, рэальнасці заснавана на трох узаемазалежных прынцыпах: натуральнай нябачнасці для людзей, шырокім палімарфізме пры матэрыялізацыя ў «гэтым» свеце, наяўнасці маркёраў «іншасці» (цялесныя заганы, наздольнасць да чалавечага маўлення, прасторавая абмежаванасць і да т. п.).

Калі з цягам часу саматоеснасць прасторавых існасцей пачынае размывацца, яны канстытуіруюцца праз пазнейшыя культы і суб'екты (напрыклад, культ мёртвых, культ продкаў, іншых апекуноў чалавека і яго гаспадаркі). Адсюль семантычная какафонія, уласцівая міфічным насельнікам сялянскага падвор'я. Менавіта таму ў дачыненні прапануемых вучонымі версій іх генезісу нельга ўпэўнена сказаць, сапраўдныя яны, абмежаваныя ці памылковыя. Цяжка аддаць перавагу якой-небудзь адной, бо і астатнія меркаванні маюць рацыю, а некаторыя наўпрост грунтуюцца на мясцовых фальклорных матэрыялах.

Міфалагічная індывідуацыя прасторы сялянскага падвор'я – гэта, на наш погляд, тыповы шлях стварэння вобраза «свайго іншага», бо псіхалагічная напружанасць метаапазіцыі *я – іншае* амаль не змякчаецца: дамінуе адмоўная семантыка, больш актуальны акцэнт на «іншы», чым на «свой». За камбінацыяй розных сэнсавых элементаў амаль губляецца зыходнае ядро вобразаў, гістарычна звязаных з перманентным працэсам «прысваення» чалавекам прасторы, фарміраваннем стратэгіі жыццеўладкавання. Высветліць агульную тэндэнцыю працэсу іменнай міфалагізацыі прасторы – сціплая задача нашай працы.

ЛІТАРАТУРА

1. Беларуская міфалогія: дапам. / уклад. У. А. Васілевіч. – 2-е выд. – Мінск, 2002.

2. *Даль, В*. Толковый словарь живого великорусского языка: т. 1-4 / В. Даль. Т. 2. – М., 1979.

3. *Делёз, Жиль*. Переговоры. 1972-1990 / Жиль Делёз. – Санкт-Петербург, 2004.

4. Народная міфалогія Гомельшчыны: фальклорна-этнаграфічны зборнік. – ЛМФ «Нёман», 2003.

5. Славянские древности: этнолингвистический словарь в 5-ти т. Т. 2 / под общ. ред. Н. И. Толстого. – М., 1999.

6. *Фрейденберг, О. М.* Миф и литература древности / О. М. Фрейденберг. – М., 1988.

Раздзел 5

ЭТНАФАЛЬКЛАРЫСТЫКА

Римма Ковалева
Ольга Приемко

СТРАТЕГИЯ ПРЕПОДАВАНИЯ КУРСА «ЭТНОФОЛЬКЛОРИСТИКА»

Идея преподавания курса «Этнофольклористика» для студентов нефилологических специальностей появилась у нас не на пустом месте. На протяжении нескольких лет в конференциях, проводимых кафедрой теории литературы (заведующий – доктор филологических наук, профессор В. П. Рагойша), учебно-научной лабораторией белорусского фольклора (заведующая – кандидат филологических наук, доцент Т.А. Морозова) и студенческой научно-исследовательской лабораторией «Фольклористика» (заведующая – кандидат филологических наук, доцент Р. М. Ковалева), принимали участие студенты–историки. Анализируя их доклады, статьи, мы констатировали факт недостаточной подготовленности студентов по базовым вопросам фольклористики, что вполне объяснимо, поскольку учебной программой преподавание дисциплины «Фольклористика» на историческом факультете не предусмотрено.

На этот факт обратил внимание и заведующий кафедрой этнологии, музеелогии и истории искусств, кандидат исторических наук, доцент Т. А. Новогродский, который предложил объединить усилия и предложил разработать спецкурс «Этнофольклористика» для студентов исторического факультета специализации «Этнология». Цель данного спецкурса – представить студентам целостную модель народной культуры в синкретическом единстве вербальных и бытовых компонентов, тем более, что исследование хорошо организованных фольклорно-этнографических связей остается одной из важнейших проблем науки, для решения которой, разумеется, необходима разработка специфических подходов.

Мы учитывали, что этнографические связи для фольклора являются универсальными и всеобъемлющими. Они в определенной степени определяют истоки жанрово-видовой системы фольклора, его художественной формы и содержания, что, в свою очередь, позволяет рассматривать фольклор как источник этнографических фактов.

Мы постоянно имели в виду, что фольклор самым удивительным образом балансирует на грани бытового и эстетического. Художественный быт, не теряя своих реальных форм, в любых фольклорных жанрах сверхсемиотичен, эстетика презентуется через бытовые формы, фольклорная сюжетика аппелирует к историко-этнографическому субстрату, а функциональные связи фольклора с

различными сферами устойчивой бытовой практики выявляют себя в эстетической сущности. Отсюда вытекает, что семиотическое пространство традиционного народного быта наиболее полно сохранено именно в национальном фольклоре.

Так определилась специфика предложенного спецкурса, проявившаяся в выработке методики поливариантной интерпретации фактов народной культуры. Координаты этнофольклористики как отдельной междисциплинарной отрасли науки были ориентированы на комплексный подход к осмыслению бытовых явлений.

Спецкурс рассчитан на 45 часов. Из них 22 часа – лекционных, 16 – семинарских, 4 часа отводится контролируемой самостоятельной работе. Форма общего контроля – зачетная.

Мы предложили к рассмотрению восемь основных тем:

Во «Введении» (2+2) рассматривается соотношение этнологии-фольклористики-этнофольклористики, а также ставится проблема фольклорного текста и бытового контекста. Много внимания мы уделяем теме «Этнаграфічны падмурак рытуальна-магічнай сферы фальклору» (6+4), анализируя грани художественного преобразования действительности в заговорах и обрядовой поэзии. В теме «Мастацкая вобразнасць пазаабрадавых песень як абагульненне тыповых для свайго часу жыццёвыз з’яў і ўяўленняў» (4+2+2) мы не только знакомим студентов с жизненными коллизиями и поэтическими мотивами в песнях социального, бытового цикла, в балладах и частушках, но и учим распознавать иллюзию реальности событий. Довольно объемной у нас получилась тема «Дыялектыка рэалістычнага і фантастычнага ў празаічных жанрах фальклору» (4+4+2). И это не случайно, поскольку классификация прозаических жанров все еще не разрешена в науке. Нам приходится говорить о *полярности* небылиц с их «перевернутым» миром, меморатов с их установкой на «правду»; о *синтактике* бытового, реального и фантастического в сказках; о формах легендарного, фантастического, реалистического, смехового в несказочной прозе и т. д. Не оставили мы без внимания и сверхфункциональность детского фольклора в теме «Паэзія і этнаграфія дзяцінства» (2); обратили внимание на древние корни пословиц, поговорок, загадок, их широкие культурные и этнографические связи (в темах «Маўленчыя жанры фальклору» (1+2) и «Гістарычная і эстэтычная роля загадак» (1)). И, конечно же, проблемное поле спецкурса было бы неполным без темы «Месца фальклору ў культуры сучаснага грамадства» (2+2), в которой мы рассматриваем фольклорный дисплей города и провинции, анализируем трансферные процессы, фольклорные рефлексии на исторические события, социальные процессы, официальную культуру, углубляясь в сферу постфольклора.

Конечно же, разработке специального курса «Этнофольклористика» предшествовала кропотливая аналитическая работа. Мы обратились к опыту преподавания дисциплин «Фольклористика» и «Этнология» в других вузах, в частности, в Московском государственном университете им. М. Ломоносова, Киевском национальном университете им. Т. Шевченко, Российском государственном гуманитарном университете и др. Однако мы не могли автоматически использовать их нара-

ботки по причине различной адресации. Для нас стало аксиомой приоритетное освещение тех общих и частных проблем «Этнофольклористики», которые соответствуют специализации наших студентов – «Этнология», поэтому и искали свой путь в координации усилий фольклористов и этнологов. Свою цель мы увидели в том, чтобы дать студенту-историку представление о специфике этнографических связей фольклора, их универсальном характере, механизмах трансформации бытового в эстетическое, о художественном как форме сохранения внетекстовой историко-этнографической информации; вооружить знанием методологии изучения типологических и этнически конкретных связей фольклора с историческими институтами и бытом народа, умением анализировать пути перехода исторического в художественное, вычленять семантические черты бытовых деталей; показать актуальность этнофольклористического подхода для выработки комплексного, объемного представления о бытовом явлении; вызвать у студента-этнолога интерес к проблемам этнологии в аспекте этнофольклористики и семиотики фольклора.

Разработанный нами спецкурс прошел апробацию в 2009/2010 и в в 2010/2011 учебных годах. Результаты его презентации мы считаем успешными: представленные в ежегодный сборник научных статей «Фалькларыстычныя даследаванні: Кантэкст. Тыпалогія. Сувязі» статьи студентов-этнологов Ирины Бачило, Дмитрия Монича, Натальи Карбалевич порадовали уровнем научной и теоретической компетенции.

Мы подчеркиваем, что данный спецкурс представляет собой один из возможных путей интеграции теоретических, методических, практических наработок фольклористов и этнологов. Надеемся на замечания и добрые советы коллег, которые помогут в усовершенствовании курса «Этнофольклористика».

Віктар Каратай

ХРЭСЬБІННЫ АБРАД ЯК СІНКРЭТЫЧНЫ ЭМАЦЫЯНАЛЬНЫ КОМПЛЕКС У ЭТНАКУЛЬТУРЫ НАРАЧАНСКАГА КРАЮ

Шкадую жанчын,
што пасля пацалунку мужчыны
Не зведалі асалоды пацалунку дзіця,
Што навек ад сваіх грудзей адлучылі
Ненасытную, бессмяротную завязь жыцця.
Генадзь Бураўкін

Здавён засталіся ў свядомасці радкі выдатнага рускага паэта Р. Раждзественскага: «Родился человек, он нищ – подайте нищему…», і далей: «лишь нищим подают любовь, а он – не нищий» (цытую па памяці, таму не даю спасылкі).

Так сапраўды склалася і павялося спрадвеку: кожнаму наканавана прайсці свой жыццёвы шлях – ад безабароннага, голенькага немаўляці да сталага

чалавека, а магчыма, і да асобы. А пачынаецца гэтая пакручастая, звілістая дарога ад роднай калыскі, песні маці, дужых рук бацькі, ад прыязных слоў родных (не абавязкова па крыві) людзей. І ў аснове ўсіх гэтых слоў і паняццяў – корань *род* – адсюль і спаконнае пакланенне славян, іх заўсёдная вернасць богу Роду (з усім комплексам этнічных, маральных і сацыяльна-філасофскіх атрыбутаў). Гэты феномен знайшоў свой яскравы адбітак у традыцыйнай этнакультуры, найперш вёскі. Як слушна адзначае Л. Тарасюк, «фальклор выражае маральнае пачуццё, непарыўна звязанае з эстэтычным, санкцыяніруе характар паводзін чалавека ў калектыве, у пэўнай сацыяльнай групе. Фальклор як мастацтва «наскрозь» этычны, ён традыцыйна з'яўляўся рэгулятарам унутрыродавых, сямейна-бытавых і іншых адносін… здольны ўзяць на сябе місію ўстойліва-вартаснага пачатку жыцця» [3, *27*].

Унікальным у гэтым сэнсе з'яўляецца радзінны (хрэсьбінны) абрад, які найбольш шырока прадстаўлены ў беларускім фальклоры і толькі спарадычна ўзгадваецца даследчыкамі рускай і ўкраінскай вуснай народнай творчасці. Трэба зазначыць, што наша цікавасць да гэтага этнакультурнага феномена абумоўлена пэўнымі сацыяльнымі, найперш дэмаграфічнымі працэсамі, якія выразна выявіліся апошнім часам у пабытавых рэаліях усходнеславянскіх народаў. Гаворка ідзе пра настойлівую патрэбу карэнным чынам змяніць, выправіць крызісную дэмаграфічную сітуацыю, абумоўленую шэрагам складаемых вектараў: глабалізацыяй, урбанізацыяй (і, адпаведна, заняпадам вёскі – традыцыйнай захавальніцы сямейных каштоўнасцей), неабачлівай дзяржаўнай сацыяльнай палітыкай. У выніку яе карэкцыі ўжо выявіліся першыя пазітыўныя вынікі. Так, толькі ў Маскве ўпершыню за апошнія 19 гадоў на свет прыйшло 100 тысяч маленькіх жыхароў. У Мінску за першы тыдзень 2008 года нарадзілася 183 немаўляці. У гэтым сэнсе зварот да гістарычна-культурных нацыянальных традыцый не можа быць з'явай маргінальнай, абочынна-другаснай.

Нарачанскі край, паводле сваёй геаграфічнай уладкаванасці, знаходзіцца адначасна і ў цэнтры своеасаблівай этнакультурнай «ружы вятроў», адчуваючы пры гэтым розныя ўплывы, аднак, бясспрэчна, застаецца цэнтральнабеларускім этнакультурным мікрарэгіёнам. Паводле Л. М. Салавей, «абрадавы вусна-паэтычны комплекс Мядзельшчыны не вызначаецца арыгінальнасцю і своеасаблівасцю… , паколькі ў ім выразна праяўляюцца тыя асаблівасці, што складаюць спецыфіку нацыянальнай (падкрэслена мной. – **В. К.**) вуснай паэзіі» [2, *499*].

Па гэтай прычыне зварот да традыцый і сённяшняга стану хрэсьбіннага абраду ў Нарачанскім краі азначае і выхад на агульнабеларускія генералізуючыя пачаткі радзіннага комплексу ўвогуле. Асноўныя падзеі ў ім былі, як правіла, прымеркаваныя да хрэсьбінаў (*хрышчэння, хросту*) дзіцяці і адзначаліся ў сямейна-сяброўскім асяроддзі. Галоўнымі героямі-ўдзельнікамі вечарыны былі (апроч немаўляці) маці-парадзіха, бацька, кумы (яны ж хросныя), госці (сваякі, сябры і суседзі) Падчас хрэсьбінаў у прыгаворках і прыпеўках з мяккім гумарам ухваляліся кума і кум, выконваліся абрадавыя песні, у якіх гучалі зычэнні шчаслівай долі дзіцяці, яго бацькам, ушаноўвалася

бабка-павітуха, а таксама бяседныя песні, непасрэдна не звязаныя з абрадам. На Мядзельшчыне, як і па ўсёй Беларусі, з часам змест і функцыя некаторых элементаў рытуалу, а таксама сродкаў фармальна-паэтычнай выразнасці песень змяніліся. Як адзначыў А. С. Фядосік, «у старажытнасці дамінантнай у іх была магічная функцыя. Абрады і звязаныя з імі песні… павінны былі садзейнічаць лепшай долі нованароджанага. Пазней жа магічная функцыя ў гэтых абрадах і песнях адышла на другі план, галоўную ролю набыла эстэтычна-мастацкая функцыя» [4, *229*].

Пра змены сведчаць і людзі, не ганараваныя высокімі навуковымі званнямі. Так, жыхарка к. п. Нарач Я. А. Залатарская, дарэчы, карэнная насельніца былой вёскі Купа, у размове з аўтарам гэтых радкоў зазначыла, што бабкі-павітухі як удзельніцы хрэсьбінаў даўно няма (за выключэннем рэдкіх выпадкаў, ды і то ў аддаленых вёсках), яе ролю выконвае кума, якую і сёння часам цягаюць па сяле ў начоўках. З яе слоў, стаўленне да самой урачыстасці сталася больш практычным (адпаведна, менш эмблематычным). Напрыклад, калі дзіця з’яўлялася на свет у цёплую пару года, то хрэсьбіны ладзілі праз 2–4 тыдні, каб даць яму час крыху акрыяць, калі зімой – то чакалі да веснавога сонейка. Падчас вечарыны найбольш актыўныя і дасціпныя госці пераапраналіся ў цыганоў, хадзілі па вёсцы, варажылі, свавольнічалі. Замест складанай па рэцэптуры «бабінай кашы», якая, як сведчыць Т. І. Кухаронак, гатавалася «з прасяных, ячных або грэцкіх круп … на малацэ, з яйкамі, цукрам, мёдам, маслам», падавалася несапраўдная, правакацыйная з «бульбай, гарбузом, нават катом» [1, *43*]. Сёння прапануецца гаршчок з цукрам, пячэннем і іншымі сучаснымі прысмакамі.

Цікавым, у нечым парадаксальным з’яўляецца погляд на нарачанскія хрэсьбіны асоб, зусім далёкіх ад этнакультуры гэтага мікрарэгіёна, – мінчанак, студэнтак філфака БДУ. Гартаючы запісы фальклорных тэкстаў, яны выказваюць часам наіўныя, але бясспрэчна арыгінальныя меркаванні, робяць спробу вылучыць найбольш эстэтычна вартасныя адзінкі і нават зрабіць іх класіфікацыю. Так, студэнткі I курса рускай філалогіі В. У. Сяліцкая і Н. М. Цітовіч аднагалосна сцвярджаюць, што колькасна хрэсьбінныя песні, іх прыгаворкі і прыпеўкі відавочна саступаюць узорам вясельнай лірыкі ў агульным абсягу сямейна-бытавой паэзіі Нарачанскага краю. Гэтая ж заканамернасць уласцівая і жанрава-тэматычнай карэляцыі: песні-звароты да дзіцяці, яго бацькоў – і звароты да кума і кумы. Трэба, аднак, зазначыць, што перавага колькасная зусім (як і неалежыць мастацтву) не азначае феномен якаснай прэферэнцыі. Сапраўды, «кумоўскія» песні і прыпеўкі гучаць знешне больш эфектна, тады як «велічальныя» ўзоры народнай паэзіі ўражваюць вобразнай глыбінёй і чысцінёй, часам стоеным драматызмам і нават трагізмам. Вось як адазвалася аб хрэсьбінных песнях студэнтка-практыкантка: «Запісаныя рознымі людзьмі у зусім розных кутках краю гэтыя творы ўражваюць свежасцю пачуццяў і зрэдчас нязвыкласцю ўспрыняцця рэчаіснасці. У маім уяўленні закаранілася думка, што з’яўленне на свет новага чалавека – незвычайны цуд, шчаслівы момант, тады як у творы – безвыходны сум:

Ты, белая бырозанька,
Чырвоная вольха,
А хто зрабіў патрэбачку?
Колечкава жонка.

Сама сядзіць у запечку,
Гарэлачку локчыць,
А Колечка-гаротнічак
Бяседачку топчыць [* 1].

Цікава, што сярод архіўных матэрыялаў студэнтка знаходзіць і своеасаблівы працяг гэтага твора, запісаны ў іншай мясцовасці, другая частка якога распавядае пра хатні побыт, размеркаванне абавязкаў паміж сямейнікамі і г. д. Такім чынам, варыянт песні нібы вяртае нас да ўстойлівых сямейных традыцый:

А Андрэйка маладзенькі
Патрэбачку топчыць,
Патрэбачку топчыць,
Сама сядзіць у запечку,
Сыночка люляіць,
Сыночка люляіць,
А Андрэйка маладзенькі
Патрэбу спраўляіць,
Патрэбу спраўляіць.
Дзякуй табе, Андрэйка,
Ды за усё за гэта,
Ды за ўсё за гэта.
А каб зрабіў патрэбачку
Ды яшчэ на лета,
Ды яшчэ на лета [* 1].

На жаль, для гераіні твора і для ўдзельнікаў хрэсьбінаў не ўсё ў сямейным жыцці выглядае гэтак ідылічна, як у абрадавай песні. Па-першае, песні-бласлаўленні нованароджанага павінны былі існаваць толькі ў кананічным, «іканапісным» вітальна-мажорным варыянце, тады як у «жывой» практыцы сустракаюцца, хоць і нячаста, узоры контраверсійныя, амбівалентныя. Вітаючы з’яўленне новага жыцця, госці нібыта перасцерагаюць ад магчымых праблем і цяжкасцей, якія могуць яму надарыцца:

– Чаму ж ты, венчык,
Гэтак завяўшы?
Ці ты, дачушка,
Сем лет ляжаўшы?
– А я не ляжала,
Ні адной нядзелькі,
Ды асушыў мяне
Муж маладзенькі
Ды малыя дзеткі… [* 2].

Нават не ведаю, ці можна пры гэтым усміхнуцца. Больш адэкватным тут падаецца калі не сум, то глыбокі роздум над лёсам абойдзеных шчасцем жанок…

Зварот да хрэсьбіннай лірыкі Нарачанскага краю ў кантэксце ўсёй беларускай народнай вусна-паэтычнай творчасці яшчэ раз сведчыць, што яе патэнцыял далёка не вычарпаны і вымагае больш сур'ёзнай зацікаўленай увагі. Шчыра прызнаюся, што зварот да велічальна-ўрачыстых песень хрэсьбіннага абраду беларусаў не ўпершыню змусіў мяне ўбачыць у ім дагэтуль не заўважаныя полісемантычнасць і амбівалентнасць. Здаецца, усё нібыта проста, асабліва з песнямі, прыгаворкамі ды выслоўямі ў адрас кумоў. Яны сапраўды выглядаюць досыць экспрэсіўна, у сукупнасці – амаль весела. Кпіны з кума ды кумы – традыцыйны, нязменны атрыбут беларускіх хрэсьбінаў, вяселля і іншых, непасрэдна звязаных з абрадамі жанраў. Нецікавыя ў сэнсе фармальнай паэтыкі, яны, аднак, даюць выдатныя сведчанні жыццяздольнасці, дзейнасці народа, яго прагі да самарэалізацыі. Сапраўды, хто смяецца, той не плача, хіба што ў адчаі:

Кум да кумы прыехаў,
Кума куму – арэхаў.
Як наеўся ядзёр,
Ды і ножкі задзёр [* 1].

Калісьці, каб даць дзіцяці доўгае жыццё і здароўе, яго акуналі ў ваду. Судакрананне з памяццю продкаў, з невынішчальнай іх этычна-філасофскай традыцыяй – запарука жыццяздольнасці нацыі, яе генетычны выратавальны код. Уваходзіны чалавека ў няпросты свет – нібыта проста рэальнасць, аднак якая велічная і балючая. Можа, менавіта таму яна аздабляецца гумарам, дзе мяккім, дзе задзірыстым, а дзе і іранічным.

Радзіны, хрэсьбіны ў жыцці і культуры – нам звяртацца да іх зноў і зноў. Пакуль жывем.

ЗАЎВАГІ

*1. Рэгіянальны архіў вучэбна-навуковай лабараторыі беларускага фальклору філалагічнага факультэта БДУ. Фонд 5. Вопіс 13.

*2. Запісана ў в. Нарач Мядзельскага раёна Мінскай вобласці ад В. Л. Мяховіч, 1919 г. н.

ЛІТАРАТУРА

1. *Кухаронак, Т. І.* Бабіна каша / Т. І. Кухаронак // Этнаграфія Беларусі: энцыкл. – Мінск, 1989.

2. *Салавей, Л. М.* Побыт і вусна-паэтычная творчасць Л. М. Салавей // Памяць: гісторыка-дакументальная хроніка Мядзельскага раёна. – Мінск, 1998.

3. *Тарасюк, Л. К.* Вернасць вытокам: фальклорныя традыцыі у беларускай народнай паэзіі / Л. К. Тарасюк. – Мінск, 1985.

4. *Фядосік, А. С.* Сямейна-абрадвая паэзія / А. С. Фядосік // Беларускі фальклор: хрэст. – Мінск, 1977.

Ольга Приемко

КОММУНИКАТИВНАЯ СТРАТЕГИЯ ПИНСКОЙ СВАДЕБНОЙ ОБРЯДНОСТИ: НЕВЕРБАЛЬНЫЙ КОМПОНЕНТ

Коммуникативная стратегия любого социального акта, представленная единством креативного (производитель), референтного (предмет коммуникации) и рецептивного (адресат) сторон взаимоотношений [4, *83*], реализуется в ситуациях общения, требующих регламентации вербальных и невербальных форм. Нейтральные в обыденной жизни, они приобретают иной статус в случае, если, во-первых, имеют знаковый характер (т. е. несут не только фактическую, но и символическую нагрузку), во-вторых, имеют коммуникативную направленность (т. е. всегда непосредственно обращены к другому человеку, коллективу). Наиболее ярко специфические черты коммуникативных форм проявляются в традиционных обрядах, в сфере ритуала. Ритуал относится к так называемым вторичным моделирующим системам, надстраивающимся над первичной моделирующей системой – языком. Известно, что основополагающий характер для семиотики имеет разграничение языка и речи. В обряде тоже есть своего рода «язык», отражающий идеальную коммуникативную норму, и «речь» – совокупность конкретных моделей. В то же время их соотношение имеет принципиально иной характер, нежели в естественном языке. Владение последним носит неосознанный характер, а обряд подразумевает высокую степень осознанности. Как отмечают исследователи, в сфере ритуала всякое нарушение было в принципе невозможно, так как угрожало существованию коллектива во времени [2, *15*]. Обладая своеобразным «механизмом защиты, предохраняющим от потерь информации» [5, *72*], то есть способностью стереотипизировать формы выражения, обряд наделял высокой степенью устойчивости и все входящие в него элементы, в том числе социальные и психологические установки, поведенческие модели, коммуникативные роли и т.д. Специфичность обряда по сравнению с естественным языком обусловлена и другими факторами, в частности, наличием знаков с определенной субстанциональной природой – ритуальных жестов, поцелуев, мимики, поз, размещений в пространстве, одевания–раздевания, особенностей использования вещей и других невербальных форм обрядового акта.

Ведущее место среди обрядовых форм занимают жесты: пожатие рук, прикосновения к различным предметам, поцелуи, инвективы (оскорбления) и т. д.

Семантика обрядового жеста является жестко фиксированной, конкретной. Так, у пинчуков, как и у всех славян, сваты дают знать о цели своего прихода при помощи определенных действий: входя в дом, не снимают головные уборы, застилают стол принесенной с собой скатертью и т. д. Родители (или сама девушка) объявляют о своем решении тоже на языке значимых движений: невеста «колупает» (ковыряет) печь или ее отец заполняет рожью бутылку.

Ряд жестов носит характер правового акта, узаконивающего взаимную договоренность. Например, в некоторых регионах Беларуси, как и в России, важным моментом свадебного обряда считалось рукобитье. Его ритуальный характер подчеркивается тем, что руку (обязательно покрытую) отцы жениха и невесты протягивали через стол над короваем, после чего обрядовый хлеб разламывали и наделяли им всех участников церемонии. После рукобитья отказаться от свадьбы уже было невозможно, чем подчеркивается значимость данного жеста.

Немаловажное значение в свадьбе имеют организация пространства, в котором протекает обряд, и размещение в нем участников ритуала. Пространственный код свадьбы иллюстрирует противопоставление партий жениха и невесты, включая указания на отражение реального топографического и мифологического континуума. Членение реального пространства воспроизводит отношения «свой – чужой» в отличие от мифологического, семантика которого заключается в противопоставлении «люди – нелюди», т. е. делится на внутреннее и внешнее. Внутреннее пространство организовано порядком обрядов и табу. Так, у пинчуков невеста должна пройти путь по диагонали избы от переднего угла к печи, затем к лавке. Красный угол и печь носителями фольклорной традиции осознавались как два центра дома. Учитывая значимость диагонали в пространственной ориентации жилища (красный угол указывает на полдень, свет; печь – на заход, тьму) [1, *128*], можно рассматривать перемещения невесты как путь к северной, темной стороне. Существует мнение, что внутреннее пространство дома имеет свои точки соприкосновения с «нижним миром» [6, *71*]. Одна из таких точек – задний или печной угол. Нахождение в нем невесты, по-видимому, соответствует периоду изоляции, уподобляемому временной смерти. Например, в украинской обрядности невеста должна была во время сватовства находиться в печном углу. А у пинчуков девушку накрывали платком, покрывалом. Невеста «исчезала» на некоторое время с тем, чтобы появиться в предписанный ритуалом момент в другой ипостаси.

Особую роль играет лавка, на которую садится молодая. Лавки являются элементами жилища, соединяющими его «центр» и «периферию». Сидение, хождение по лавке семиотично. Очевидно, что поведение невесты отражает «пороговое» состояние. Свойства ее как «пороговой» личности у пинчуков выражались различными способами. Так, после сватовства вводились ограничения на передвижения невесты, регламентировались любые ее самостоятельные действия. Девушка уже не могла без сопровождения покидать пределы дома, участвовать в развлечениях молодежи. Невесту одевали, причесывали, водили под руки. Форму общения с девушкой, находившейся в «пороговом» состоянии, определяли временные представления. В пинской свадьбе способом обращения к невесте является исполнение песен – такая форма коммуникации предписывалась ритуалом. Пока совершался определенный обряд, это правило строго соблюдалось. Когда «обрядовое время» заканчивалось, в силу вступали обычные нормы общения.

Иерархический смысл приобретает распределение людей в пространстве: оно отражает либо социальную структуру, либо окказиональную иерархию.

Например, принципом рассаживания за столом является кровно-родственная связь, когда родственники располагаются по степени близости к молодым. Как свидетельствуют фольклорные материалы, у пинчуков в доме девушки возле молодой ее родные располагались в следующем порядке: «*бацька і маці, сястра, браты, род, племя, суседзі, людзі добрыя*». Необходимо отметить, что ролевая структура коммуникативной ситуации в свадебной культуре довольно широка, разнообразна и включает в себя не только перечисление представителей двух семей, но и указание на участие Бога, святых и умерших предков.

К невербальным формам коммуникации относится и выражение эмоций. Диапазон проявляемых обрядовых чувств весьма широк: от слез до смеха, от поцелуев до инвектив (оскорблений). Примечательно, что в контексте ритуала они имеют двойственный характер: это и естественные, спонтанные формы выражения эмоций, и, что более важно, освященный традицией стереотип поведения. Так, у пинчуков при расставании с родными невеста обязательно должна была плакать, даже если жизнь в отчем доме была нелегкой. При необходимости к лицу девушки подносили лук: «*Дайті дівонькі цыбулі ў гочы, ніхай заплача з дому йдучы*». Покидая родной дом, невеста должна была поклониться не только всем присутствующим, но и сакральным предметам: печи, порогу и т. д. Поклоны – обязательная составная часть свадьбы. Наряду с обменом подарками взаимные поклоны родственников молодого и молодой символизировали установление родственных отношений между семьями жениха и невесты.

Функции и семантика ритуального поцелуя определяли формы его реализации. Поцелуй мог сопровождаться пожеланием здоровья, и сам, по-видимому, в скрытом виде содержал такое пожелание. Например, у пинчуков матери жениха и невесты после наклонения головы и приветствия «*здоровінька*!» целовались между собой в уголок рта. После венчания молодая целовала свекровь под сердце, а свекровь – молодую, чтобы они жили в любви друг к другу. Во время заручин невеста целовала родных жениха (как мужчин, так и женщин) в щеки (либо троекратно, либо однократно); такой поцелуй устанавливал между будущими родственниками взаимную симпатию и расположение. И, наконец, поцелуи жениха и невесты символизировали их взаимную любовь, страсть и будущую счастливую и богатую («сладкую») жизнь.

Инвективная (оскорбительная) стратегия ритуального поведения заключалась не в том, чтобы принизить социальный статус адресата или спровоцировать его на негативные действия, а в том, чтобы защитить от сглаза, порчи и, возможно, инициировать появление здорового потомства. Универсальным инвективным жестом стала фига. Издревле кукишу приписывалось значение оберега. Изображения фиги встречались на свадебном каравае, фигуру из трех пальцев складывали родители молодых, обходя свадебный поезд перед отъездом к венцу. Кроме того, это своего рода «запечатленный коитус», соединение мужского и женского начал [3, *103*]. У пинчуков в первую брачную ночь гости подбадривали молодых громкими криками и непристойными жестами, фигами, телодвижениями, имитирующими половой акт, частичным обнажением и т. д.

Снятие свадебного венка в качестве обрядового жеста известно всем славянским народам. На свадьбе венок стал традиционным знаком социального

значения – отражал статус незамужней девушки. В ходе свадебного обряда невеста лишалась этой сущности и переходила в другую социальную категорию. Символом особого статуса был и головной убор жениха. Шапка, которую молодой не снимал ни при каких обстоятельствах, – один из знаков избранности, нахождения на самом верху ритуальной иерархии.

Подводя итоги, отметим, что мы, в сущности, только обозначили проблему семантизации различных коммуникативных форм в системе свадебного обряда. Это сложный процесс, определяемый действием различных механизмов: пространственными параметрами, отношениями субординации между участниками, соматическими представлениями и т. д. Поэтому очевидный путь к выявлению семантики тех или иных форм – изучение всей совокупности ситуаций их употребления, что потребует отдельного исследования.

ЛИТЕРАТУРА

1. *Байбурин, А. К.* Жилище в обрядах и представлениях восточных славян / А. К. Байбурин. – Л., 1983.

2. *Байбурин, А. К.* Некоторые вопросы этнографического изучения поведения / А. К. Байбурин // Этнические стереотипы поведения. – Л., 1985.

3. *Байбурин, А. К.* У истоков этикета / А. К. Байбурин, А. Л. Топорков. – Л., 1990.

4. *Тюпа, В. И.* Коммуникативная природа литературы / В. И. Тюпа, Н. Д. Тамарченко, С. Н. Бройтман // Теория литературы: Учеб. пособие для студ. филол. фак. высш. учеб. заведений: В 2 т. / Под ред. Н. Д. Тамарченко. Т. 1. Теория художественного дискурса. Теоретическая поэтика. – М., 2004.

5. *Сарингулян, К. С.* Ритуал в системе этнической культуры / К. С. Сарингулян // Методологические проблемы исследования этнических культур: Материалы симпозиума. – Ереван, 1978.

6. *Седакова, О. А.* Пространственный код погребального обряда / О. А. Седакова // Структура текста. – М., 1991.

Раздзел 6

СОЦЫЯФАЛЬКЛАРЫСТЫКА

Татьяна Морозова

ФОЛЬКЛОР БЕЛОРУСОВ ПЕРИОДА ВЕЛИКОЙ ОТЕЧЕСТВЕННОЙ ВОЙНЫ: ОСОБЕННОСТИ СОЦИОДИНАМИКИ

Большую роль в мобилизации чувств и воли советских людей на борьбу против фашистских захватчиков сыграло устно-поэтическое творчество народных масс в период Великой Отечественной войны.

Его создателями и носителями устно-поэтического творчества были наиболее склонные к художественному слову таланты из различных социальных групп: представители рабочего класса, крестьянства, интеллигенции, советские воины, партизаны, население оккупированных территорий, насильственно вывезенные на каторгу в фашистскую Германию. Однако центральное место в народном творчестве Великой Отечественной войны по количеству и значимости занимает фронтовой и партизанский фольклор.

Первыми собирателями фронтового и партизанского фольклора были начальники политотделов, комиссары, командиры, работники печати. Они не только передавали в музеи, архивы, Дома народного творчества свои полезные записи, но и печатали народные песни, частушки, пословицы, юморески, сатирические рассказы в фронтовых изданиях, подпольной печати, боевых листах, специальных листовках, в партизанских рукописных и машинописных сборниках.

Собирание и изучение белорусского фольклора Великой Отечественной войны началось сразу после освобождения Беларуси. И. Гуторов, М. Гринблат, Л. Бараг, В. Зазеко, М. Меерович, Л. Мухадинская, В. Тарасов и другие записывали народные произведения, теоретически осмысливали их, делали достоянием общественности.

Как подчеркивает А. С. Федосик, исследователь устно-поэтического белорусов данного периода, чрезвычайной ценностью народного творчества является не только то, что фольклор – это своеобразная летопись, правдивый поэтический документ, отразивший героическую борьбу советского народа с фашистскими захватчиками, а главным образом то, что в нем раскрывается внутренний мир и моральный дух участников борьбы, отображаются чувства и заветные думы, которые объединили во времена суровых испытаний миллионы советских людей в их стремлении уничтожить врага и отстоять свою Родину от фашистского нашествия [4, *16 – 17*].

Наиболее значительным и полным собранием народного творчества 1941–1945 гг. в Белоруссии явился капитальный труд коллектива составителей под руководством И. В. Гуторова «Беларускі фальклор Вялікай Айчыннай вайны» (1961). Здесь собраны произведения всех жанров, бытовавших в то время: песни, стихи, частушки, сказки, предания, устные сказы, пословицы, анекдоты, юморески. Правда, как показал А. С. Федосик в одной из своих работ, название работы не совсем точное. Основанием для такого вывода было то, что не все произведения, включенные в сборник, являются фольклорными: авторы многих стихотворений, песен, юморесок известны. К тому же не все эти произведения получили распространение в устном бытовании [4, *21*]. Тем не менее это не умаляет огромного значения данного труда.

Основным направлением идейного содержания белорусского фольклора военного времени были патриотические мысли, желания и стремления, настроения и переживания советского народа, грудью вставшего на оборону своей отчизны от фашистских захватчиков. Главными героями народной поэзии являлись лучшие воины Советской Армии, бойцы партизанских отрядов – разведчики, минеры, снайперы, пулеметчики, командиры и комиссары, подпольные работники. Часто это были конкретные личности, но чаще всего – собирательные образы, мужественные советские характеры.

Наиболее полно и разносторонне отражены в народном творчестве формы и методы партизанской войны – разгромы вражеских гарнизонов, штабов, аэродромов и складов; рельсовая война, срыв политических и экономических мероприятий фашистов; уничтожение фашистских руководителей и предателей Родины, возвращение к счастливой мирной жизни [1, *24*].

Народ горячо славил своих сыновей и дочерей, которые отважно отстаивали независимость Родины. Например,

Бачу, бачу над ракою
Нізка сцелецца туман;
У народзе слава ходзіць
Пра адважных партызан [1, *39*].

Или другой пример, говорящий о масштабах партизанского движения:

Пад Мінскам і пад Брэстам,
Ля Вілейкі, ля Свянцян
Не знаходзіць немец месца
Ад udaраў партызан.
Немцам – вырадкам праклятым
Мы спакою не даём.
На магіле супастатаў
Кол асінавы заб'ём [1, *305*].

В дни советских праздников и выдающихся побед Красной Армии над фашистами, в честь разгрома крупных вражеских гарнизонов, освобождения партизанами населенных пунктов, значительных событий в жизни партизанских отрядов и соединений, в память о павших товарищах народные мстители проводили собрания и митинги. На них выступали руководители подпольных

партийных и комсомольских организаций, лучшие партизаны, представители местного населения. Как правило, выступления заканчивались призывами к усилению всенародной борьбы с фашистскими оккупантами. Эти события немедленно находили отражение в устном поэтическом творчестве. Стихи ложились на музыку, и партизаны распевали песни, которые затем становились и достоянием местного населения. Вот слова из песни «Вставай, белорусский вольный народ!»:

Вставай, белорусский вольный народ,
За честь, за Отчизну, за счастье вперед!
Нам партия наша путь освещает,
Нас партия наша к борьбе призывает.

Вперед, партизаны, могучей волной
Бесстрашно в решительный двинемся бой;
В борьбе беспощадной врагов победим
Фашистских захватчиков всех истребим [1, *56*].

Развитию фольклора в партизанском крае – в Белоруссии – способствовало создание на территории республики издательской базы, где издавалось 162 республиканские, областные и районные газеты, большое количество листовок и обращений. Во многих партизанских отрядах и бригадах республики получили распространение рукописные журналы. На их страницах сотни авторов-партизан отражали историю создания и боевой путь отрядов и соединений, впечатляющие картины сражений и быта, рассказывали о боевых подвигах отрядов и отдельных партизан, о тяжелой судьбе людей, оказавшихся на временно оккупированной фашистами территории [1, *16*].

Белорусский фольклор периода Великой Отечественной войны в жанровом отношении охватывает большинство традиционных форм устного поэтического творчества, временами развивает и совершенствует их. Значительное место занимают лиро-эпические произведения, написанные в стихотворной форме и отображающие конкретные исторические события или героические подвиги конкретных личностей (например, К. Заслонова, З. Космодемьянской и др.):

На мяжы, дзе зломак кукурузы
Перавесіў пер’е цераз тын,
Спіць Герой Савецкага Саюза
Партызан Заслонаў Канстанцін...
...Ой крыніца, ты мая крыніца,
Гэтай песні нам не даспяваць,
Каб не куля недаверна – фрыца,
Жыць бы, жыць табе і ваяваць...[1, *59*].

Лиро-эпическую направленность имеют написанные в поэтической форме истории партизанских отрядов, поэтические отчеты. Создавались такие поэмы, как правило, несколькими партизанскими поэтами в виде отдельных песен и даже в разных зонах, а затем объединялись в единое произведение в соответствии с описываемыми событиями.

Кроме произведений, рассказывающих о боевых операциях, значительное место в поэзии занимали вопросы духовной жизни советских людей в условиях военного времени. Лирические песни и стихи отображали самые разнообразные оттенки чувств, переживаний и стремлений. В некоторых партизанских отрядах появились радиоприемники, которые дали возможность слушать московские радиопередачи, и тут же в стихотворной партизанской поэзии появилась эта тема:

У лесе на імшыстай палянцы,
Пад восеньскі шум баравы
Сышліся мы ў цёмнай зямлянцы,
Каб голас паслухаць Масквы...

Вось грымнулі воплескі громам,–
Зямлянка, зямлянка, зважай! –
І голас, як сонца, знаёмы
Пачуў беларускі наш край...[1, *15*].

В жанровом плане особенностью песенного творчества военных времен являлись песни-марши, песни-клятвы, в которых отображалось желание отомстить захватчикам за уничтожение городов и сёл, за массовое истребление людей, клятвы народу и Родине разбить врага. Горечь разлуки с родными, тоска и боль звучала в песнях полонянок, созданных девушками, которые были насильно вывезены на каторжный труд в Германию [2, *385*].

Особенности социодинамики фольклора белорусов периода Великой Отечественной войны обуславливались прежде всего суровой жизнью нашего народа в условиях оккупации, борьбой против фашистских захватчиков. Активное бытование традиционных народных песен объясняется, главным образом, тем, что их содержание ассоциировалось с определенными эпизодами из жизни советских людей и соответствовало их переживаниям. Переосмысление традиционных сюжетов происходило в соответствии с новыми событиями, мыслями и настроениями народа [5, *28*]

Свое развитие во время войны получили и повествовательные жанры устно-поэтического творчества: сказки, легенды, предания, анекдоты, воспоминания и др. Правда, как указывает К. П. Кабашников, жанровая классификация записей народной прозы часто очень приблизительная, что обусловлено невыразительностью жанровых границ военной прозы. Тем не менее встречаются примеры фиксации нескольких новых сказок, хотя в некоторых записях заметно влияние литературной традиции. Такие сказки, как «Змей Горыныч», «Жываглот», «Варажбітка», «Пагадаў», опираются на поэтику традиционных сказок, используют особые мотивы, образы, художественные средства.

Некоторые произведения можно отнести к преданиям, если под ними понимать повествования о реальной местности и действительных событиях, которые приобретают поэтическую интерпретацию. Среди них – предание «Пра мужыка Івана», в котором рассказывается о мужестве и героизме белорусского крестьянина, повторившего подвиг Ивана Сусанина. Речь идет о реальном человеке и реальном событии, хотя подобная ситуация – гибель врагов, которых

герой завел в болото, и гибель его самого от рук врагов – не однажды возникала и во время Отечественной войны 1812 года, и в период Великой Отечественной войны и стала устойчивым фольклорным сюжетом [3, *27 – 30*].

В белорусском военном фольклоре представлен и такой жанр, как легенда. Несмотря на то, что некоторые легенды связаны с именами конкретных людей (а это в определенной степени противоречит определению легенды как устного повествования, в основе которого лежит фантастический образ), повествование здесь приобретает героико-фантастический характер. Ярким примером такого произведения является легенда «Бессмертие». В образе К. Заслонова ярко выражены черты сказочного силача, которому чудесный помощник – старенький дедушка – дает коня, меч и предсказывает бессмертие [3, *30*].

Большую группу повествовательных произведений Великой Отечественной войны составляют анекдоты, шутки, юморески, жанровые границы между которыми не всегда выразительны, хотя от других повествовательных жанров они отличаются сатирической и юмористической направленностью, композицией, неожиданностью развязки.

В белорусском народнопоэтическом творчестве одно из видных мест занимают пословицы и поговорки. В годы Великой Отечественной войны бытовали именно *партизанские пословицы и поговорки*. Они были распространены на оккупированной территории повсеместно и создавались не единицами, а десятками и сотнями. Многие создавались не как пословицы в буквальном смысле, а скорее как меткие крылатые выражения и фразы, сказанные вскользь, мимоходом, применительно к содержанию той или иной беседы или разговора. В пословицы и поговорки превращались отдельные заголовки партизанских газет и листовок: *«У нас дорога одна – партизанская война»; «Берись за пороз: пришел ворог»; «На пост иди – в оба гляди»*.

Партизанские пословицы фиксируют имена партизан, совершивших самоотверженные поступки и подвиги, увенчивая тем самым память героев. Имена Ковпака, Сабурова, Федорова, Стрельца, Заслонова и других прославленных командиров партизанских отрядов и соединений вошли в следующие пословицы: *«Крепко бьет Ковпак фашистских собак»; «Будет знать фашистская шкура партизана Сабурова»; «Где воюет Стрелец – там врагу конец»; «Взорвал Константин Заслонов десятки эшелонов»* [5, *14 – 15*].

Особая тема – партизанки, славные дочери народа. *«Не в землянке сидят партизанки»; «Бьёт Альбина из карабина»; «Где жарко, там и санитарка»; «Партизанка Маша – разведчица наша»*.

Таким образом, для социодинамики фольклора белорусов периода Великой Отечественной войны характерны следующие черты:

1) произведения этого периода отражают реалии военной действительности, наиболее волновавшие советских людей; они очень пафосны и зачастую сатирически заострены;

2) в жанрово-видовом отношении произведения войны ограничиваются песнями и пословицами, анекдотами и сказами, легендами и частушками, то есть текстами, способными сразу, мгновенно отреагировать на веяния времени. Большие по объёму эпические произведения (сказки, поэмы, исторические пес-

ни) в этот период мало актуализированы (хотя немногочисленные примеры, близкие к этим жанрам, все же присутствуют в записях тех лет), несмотря на колоссальнейшую консолидацию населения, объединенного единым стремлением – победить агрессора;

3) по отношению к традиционному устно-поэтическому творчеству фольклорное наследие Великой Отечественной войны имеет значительные отличия и в стилистическом, и в жанровом, и в идеологическом отношении, несмотря на общность развивавшихся в войну жанров. Это объясняется тем, что военные произведения были в социальном и идеологическом планах жестко детерминированы историческим временем, ориентированы на поддержание боевого духа и укрепление веры в победу. Это не был соцзаказ в прямом значении слова. Каждый фольклорный жанр эпохи войны моделировал художественный мир по единой оппозиции «мы – чужие», потому что только это было жизненно важно на данный исторический момент.

ЛИТЕРАТУРА

1. Беларускі фальклор Вялікай Айчыннай вайны / Пад рэд. акад. АН БССР П.Ф. Глебкі, чл.-карэсп. АН БССР І. В. Гутарава, к.ф.н. С. К. Майхровіча. – Мінск, 1961.

2. Беларусы. Т. 4: Вытокі і этнічнае развіццё / В. К. Бандарчык, В. М. Бялявіна. Г. І. Каспяровіч і інш.; Рэдкал.: В. К. Бандарчык і інш.; Ін-т мастацтвазнаўства, этнаграфіі і фальклору. – Мінск, 2001.

3. *Кабашнікаў, К. П.* Апавядальныя жанры беларускага фальклору Вялікай Айчыннай вайны (пытанні класіфікацыі) / К. П. Кабашнікаў // Вялікая Айчынная вайна ў фальклоры і мастацтве Беларусі. – Мінск, 1985.

4. *Фядосік, А.С.* Народная паэзія барацьбы / А. С. Фядосік. – Мінск, 1981.

5. *Фядосік, А.С.* Народна-паэтычная творчасць перыяду Вялікай Айчыннай вайны і рэчаіснасць / А. С. Фядосік // Вялікая Айчынная вайна ў фальклоры і мастацтве Беларусі. – Мінск, 1985.

Римма Ковалева

ГОРИЗОНТЫ РАЗВИТИЯ ФОЛЬКЛОРИСТИКИ: ДИАЛЕКТИКА НАУЧНОЙ ИНТЕГРАЦИИ И ПРЕДМЕТНОЙ ДИФФЕРЕНЦИАЦИИ

Фольклористика – сравнительно молодая наука, резервы развития которой до конца не исчерпаны. К XX в. она с трудом освободилась из могучих «объятий» мифологии, этнографии, литературоведения, более-менее убедительно определила объект своего исследования, хотя его границы до конца так и не очерчены, что, впрочем, неудивительно, учитывая специфику фольклора, сферу его бытования и функциональность. Приспособив для решения собственно фольклористических задач сравнительно-исторический метод исследования, утвердившийся в науке благодаря мифологам и особенно языковедам,

фольклористика все время ощущала зависимость от других дисциплин. Это выражалось в каком-то обреченном подчеркивании своей связи с ними, находя объяснение в своеобразном положении фольклора в быту и истории культуры. Вот только другие науки, используя фольклорный материал, не очень-то спешили оценивать и применять достижения фольклористики. Редкое исключение – наследие В. Я. Проппа, оказавшего исключительное влияние на развитие мировой науки.

Нынешнее поколение исследователей, как будто опомнившись и стремясь наверстать упущенное, без разбора кинулось к методам родственных и смежных наук, нимало не заботясь о целостности методологии. Признаком хорошего тона стало декларирование богатства методологических подходов к объекту фольклористического изучения. При ближайшем рассмотрении сплошь и рядом «богатство» оборачивалось неуклюжей эклектикой, жонглированием терминами, принадлежащими различным дискурсам. Например, несмотря на заверение в приверженности культурологической методологии, диссертанты, как выясняется, не имеют о ней никакого представления, наивно воображая, что для ее постижения достаточно термин «фольклор» заменить на термин «народная духовная культура». В области нереализованных намерений оставался и структурно-типологический метод.

Если верить словарям, исходящим из реального положения вещей на фольклористическом фронте, то оказывается, что фольклористика как была, так и осталась в области двух ветвей, – фольклористики филологической и музыкальной (или этномузыкологии), испытывая при этом воздействие смежных наук (культурологии, социологии, социальной психологии, этнолингвистики, семиотики и др.) [2, *408, 409*]. Получается, что фольклористика не только не развивала собственные научные направления – она просто-напросто даже не «застолбила» их хотя бы на уровне терминологического обозначения. Встает закономерный вопрос: а были ли резервы и возможности у фольклористики? На наш взгляд, более чем достаточные, если учесть магистральную линию развития науки в XX столетии.

Вряд ли кто будет отрицать, что предыдущее столетие прошло под знаком интегративных процессов, затронувших естественные и гуманитарные науки. Но не фольклористику. На советском пространстве более мобильным оказалось языкознание, где появились такие ветви, как социолингвистика, психолингвистика, этнолингвистика и др. С 80-х годов, когда ученые глубже познакомились с оригинальными концепциями и школами зарубежной науки, дискурсивно отличной от советской, наметились сдвиги в литературоведении. Фольклористика оказалась более инертной, особенно в сравнении с мифопоэтологией и этнолингвистикой.

Глава этнолингвистической школы Н. И. Толстой ратовал за расширительное понимание фольклора. Он настаивал на необходимости рассмотрения фольклорных жанров и текстов в синтезе с народными верованиями и представлениями, породившими тот или иной текст. И пока «чистые» фольклористы-филологи тешили себя иллюзиями насчет комплексного изучения фольклора «как полиэлементной структуры и как подсистемы в системе народной

культуры» [2, *94-95*], пока они надеялись на возможность комплексных фольклорных экспедиций и создание обобщающих синтетических исследований в сотрудничестве с представителями других наук, что, на наш взгляд, относится к области фантазии, этнолингвисты не бездействовали ни в охвате материала, ни в разработке подходов к его изучению, более широких по сравнению с собственно этнолингвистическими. В качестве примера можно сослаться на замечательную саму по себе книгу Т. А. Агапкиной «Мифопоэтические основы славянского народного календаря. Весенне-летний цикл» (М., 2002), где автор-этнолингвист позиционирует общий метод своего исследования как комплексный фольклорно-этнолингвистический, что, конечно же, далеко от реальности – здесь мы имеем модифицированный этнолингвистический с уклоном в этнографию, а не в фольклористику, но суть не в этом: показательно дальнейшее стремление этнолингвистов к интегрированию наук.

Безусловно, фольклорист найдет в этой книге много интересного, полезного, познавательного, но очень мало фольклорного, хотя Т. А. Агапкина считает, что ею учтены «все жанры фольклорного слова, зафиксированные в составе календарных праздников» [1, *17*]. На самом деле фольклор здесь предстает в привычной подсобной роли иллюстратора идей и положений, высказываемых автором. Как бы мы ни расширяли понятие «фольклор», такое исследование не может считаться фольклористическим, претендовать на комплексное фольклорно-этнолингвистическое, если фольклорное слово рассматривается вне его художественной, т. е. образной, функции. Это тот аспект изучения фольклора, в котором представители других наук безнадежно слабы, что и демонстрирует работа Т. А. Агапкиной, где фольклорное слово рассматривается только как носитель мифоритуальных смыслов, а его эстетическая составляющая остается далеко в стороне.

Отсюда следует, что фольклористам, в первую очередь филологам, не стоит надеяться на некое мифическое сотрудничество с другими специалистами – те всегда будут решать *свои* проблемы и в рамках *собственных* методов, а активно разрабатывать новые модели фольклорной реальности, строить новые отрасли фольклористики, целенаправленно готовить специалистов соответствующего интегративного толка на основе новых программ их обучения в аспирантуре. Самое парадоксальное состоит в том, что ряд направлений в фольклористике разработан достаточно хорошо, обозначен в конкретных работах вполне убедительно, но в целом позиционируется как-то аморфно, в силу чего они как бы и не существуют, поскольку не получили имени. Назову только два – этнофольклористику и социофольклористику. Возможно, если эти названия будут приняты фольклористами, круг других направлений выкристаллизуется более отчетливо и станет ясно, сколь содержательна и методологически богата фольклористика.

Возьмем этнофольклористику. Уж она-то, имея в авангарде такого теоретика, как Б. Н. Путилов, должна была оформиться в качестве самостоятельной ветви фольклористики раньше этнолингвистики или хотя бы вместе с ней. К сожалению, даже пример этнолингвистики не оказался заразительным. И это тем более удивительно, что параллельно выходили два издания – «Славянский

и балканский фольклор» Института славяноведения и балканистики Академии наук СССР, где этнолингвисты демонстрировали как широкий, так и узкий подход к фольклору, и «Фольклор и этнография» Института этнографии им. Н. Н. Миклухо-Маклая, посвященный изучению связей традиционного фольклора с кругом народных представлений, верований, обрядов, этнографических институтов, выяснению значения этого явления для формирования фольклорных жанров, сюжетов, мотивов, специфики отражения быта в фольклоре. Статью Б. Н. Путилова «Проблемы типологии этнографических связей фольклора», опубликованную в сборнике «Фольклор и этнография. Связи фольклора с древними представлениями и обрядами» (М., 1977), можно было бы считать программной для этнофольклористики, если бы такое предложение последовало от автора. В ней Б. Н. Путилов подчеркнул три основополагающих момента, вполне достаточных для заявки на формирование этнофольклористического направления: 1) этнографические связи являются для фольклора универсальными, всеобъемлющими; 2) они в известной мере определяют истоки жанрово-видовой системы фольклора, его художественной формы и содержания; 3) исследование хорошо организованных фольклорно-этнографических связей «много значит для выяснения существенных аспектов самой природы фольклора, его эстетики и истории» [4, *3*].

Конечно же, фольклор имеет принципиально иные, специфичные связи с бытом, чем, скажем, литература, но разве их кто-то выделил, классифицировал, описал, объяснил? Фольклорное творчество обладает потрясающей способностью представлять бытовое как поэтическое, но разве открыта тайна фольклора? Он – пример той «неслыханной простоты» в ее изначальных формах, о которой даже большой художник может только мечтать, простодушный фенотекст, имеющий опорой изощреннейший гено-текст мировой культуры, с которым он связан невообразимым множеством смысловых комбинаций, но остающийся при этом обманчиво наивным. Но где исследования по философии фольклорной наивности, просто купающейся в наивной пасторали фольклорной картины мира, где даже потрясения и конфликты при всей их разрушительной мощи только оттеняют морально-эстетические нормы фольклорного мира, символом которого вполне могут стать деревья, вырастающие на могилах влюбленных, цветок, в который превратились брат и сестра, жар-птица, конек-горбунок… Фольклор удивительнейшим образом балансирует на грани бытового и эстетического, его быт фантастичен в любых жанрах, а эстетика предстает через бытовые формы. И можно понять Б. Н. Путилова, посчитавшего законом для фольклора «творческое переосмысление, которое предусматривает, в частности, «протягивание» бытовых отношений, норм, представлений в сферу небывалого, художественное их раскрытие, домысливание, сюжетную их разработку» [4, *12*]. Так и появляется в фольклоре жар-птица, в формульном названии которой сплавлены две стихии – бытовая (птица) и мифологическая (свет, огонь, сияние), но передающаяся через обыкновенное слово «жар», которым обозначается горящий или тлеющий уголь, огонь без пламени, перегоревшие в раскаленный уголь дрова [3, *526*], т. е. все до боли родное и знакомое.

В важности изучения традиционной образности народной поэзии в историко-этнографическом аспекте говорили многие ученые, в частности В. К. Соколова, посетовавшая, что «в таком плане народная поэтика исследуется сейчас у нас мало» [6, *188*]. Разумеется, наука не стояла на месте, появлялись работы, где ставились и решались вопросы, связанные с происхождением и первоначальным смыслом фольклорной образности. Симптоматичны факты, свидетельствующие о стремлении фольклористов объединить усилия для изучения становления и развития художественной системы устного народного творчества. Показательный пример – коллективный сборник «Фольклор. Поэтическая система» (М., 1977), первая часть которого посвящена проблемам исторической поэтики фольклора. Здесь Б. Н. Путилов в своей статье «Современные проблемы исторической поэтики фольклора в свете историко-типологической теории» еще раз подчеркнул, что функциональные связи фольклора с различными сферами устойчивой народной бытовой практики проявляют себя в эстетической сущности фольклора [5, *17*], т. е., по большому счету, обозначил предметную специфику этнофольклористики, отметил также существование работ, подводящих «к уяснению самого механизма превращения этнографических субстратов в фольклорную сюжетику» [5, 20].

Этнофольклористика вполне может стать одним из интегративных научных направлений в ИИЭФ НАН Беларуси, тому порукой шеститомное серийное издание «Беларускі фальклор. Жанры, віды, паэтыка» (2001-2004), где авторы обращают внимание на различные уровни связи фольклора с миром быта, на его мифологизацию, поэтизацию, идеализацию и т. д. Как учебная дисциплина она представлена на исторических факультетах многих российских вузов, но программы подготавливались историками. С 2009 года спецкурс «Этнофольклористика», программа которого разрабатывалась филологами применительно к специализации «Этнология», стал читаться на истфаке БГУ. Его введение мы рассматриваем как результат плодотворного сотрудничества университетских фольклористов и этнологов.

Можно сказать, что социофольклористика имеет столь же значимые предпосылки, что и этнофольклористика. Постановка проблемы взаимоотношений фольклора и социума, т. е. социально дифференцированного этноса, относится к античной эпохе. Некоторые философы, в частности Эмпедокл и Демокрит, недоумевая по поводу высокого художественного уровня искусства простолюдинов, объясняли этот факт даром богов. Сократ одним из первых отметил разрыв между мышлением создателей эпоса и носителей традиции: «Эпос-то они знают в точности, а сами уж очень глупы». По мнению Платона, божественный дар сказительства еще не делает человека мудрецом. Мысль Лукреция о значении практических нужд и утилитарных интересов как стимулов творчества разовьет в XIX в. демократическая наука, а потом сделает основополагающей советская фольклористика.

В очередной раз остается удивляться, почему, в силу какой тенденциозности мышления не явилась на свет социофольклористика – то ли как ветвь фольклористики, к XX в. уже доказавшей право на самостоятельность, то ли как новая наука, задающаяся исследованием проблем социальной дифференци-

ации фольклора, благо пример был перед глазами – социолингвистика. Это тем более странно, что фольклористы советского времени очень активно и в разных контекстах использовали термины «социальный», говорили о социальной функции фольклора, социальных идеалах, при его периодизации ориентировались на социально-экономические формации, выделяли родоплеменную, феодальную, капиталистическую и советскую стадии развития фольклора, что, конечно, было не совсем корректно, но достаточно показательно.

При том, что основные усилия фольклористов направлялись на разработку идей, касающихся теории фольклора, и, в частности, на создание доказательной базы, что творцом фольклора являются исключительно трудящиеся массы, практика так называемого классового анализа народного творчества содержала определенные положительные моменты. Только в советское время стали систематически собирать и изучать рабочий фольклор, свидетельствующий, по мнению ученых, о росте самосознания пролетариата. Не остался без внимания, как тогда говорили, городской фольклор мелкобуржуазной (мещанской) среды. Академик Ю. М. Соколов все же вынужден был признать некоторое участие господствующих классов в фольклорном процессе феодальной эпохи и вполне обоснованно критиковал теорию аристократического происхождения фольклора, изложенную В. А. Келтуялой в «Курсе истории русской литературы» (1906), который недрогнувшей рукой отсек от фольклора простой народ как творчески, по его мнению, бесплодный, способный только портить заимствованное от настоящих создателей обрядовой и необрядовой культуры – старейшин, их жен, родственников, служителей культа и профессионалов. Отмечалось широкое распространение фольклора в среде мелкого дворянства, духовенства, купечества, чиновничества, о чем свидетельствовали рукописные сборники. Ученые сетовали по поводу того, что в здоровом теле фольклора обнаруживаются чуждые социалистическому строю влияния мелкобуржуазной стихии и деклассированной среды с его уголовным («блатным») фольклором.

Как видим, по сути дела, во всех случаях речь шла о социальной неоднородности и многовекторности живого фольклорного процесса, но идея социальной полицентричности устного творчества до поры до времени не получала теоретического обобщения. Наиболее четко ее изложил В. Я. Пропп, обосновавший возможность отличать народные песни по признаку социальной принадлежности, ибо различные социальные группы, в частности крестьяне-земледельцы, крестьяне-отходники и рабочие, создают различные, а не одинаковые песни. Разумеется, социальный принцип не может использоваться при классификации фольклорных видов и жанров, но вполне «работает» при общем подходе к составу фольклора и создании свода фольклористических терминов и понятий. Вряд ли кто-то будет возражать, что есть фольклор городской, крестьянский, рабочий, разбойничий, сектантский, песни отходников, батраков, бурлаков, бурсаков, гайдамаков, казаков, крестьян, лирников, рабочих, солдат, заключенных, чумаков, шахтеров и т. д. Есть фольклор классический, принадлежащий как бы всему народу, и социально маркированный позднетрадиционный фольклор, хронологически относящийся к индустриальному обществу. Сейчас в отношении наиболее подвижной и неустойчивой части современного

фольклора активно используется термин «постфольклор». На наш взгляд, любой синхронный срез фольклора, начиная с раннего, уже содержит постфольклорный сегмент, источник новых явлений, тенденций, традиций, имеющих социальную окраску. Так, социально и профессионально дифференцированный позднетрадиционный фольклор XIX в. – типичный пример постфольклора по отношению к классическому. Потом часть его произведений органично вошла в сферу классического фольклора (песни казацкие, рекрутские, солдатские), а часть бесследно исчезла.

Время покажет, что останется от фольклора XX в., тематически связанного с важными историческими событиями, к примеру, с песнями «афганцев», включившимися в процесс фольклоризации.

Таким образом, социофольклористика имеет вполне определенный объект и предмет исследования с широким кругом собственных проблемных вопросов. Ее легализация, сначала хотя бы на уровне термина, активизирует исследовательскую мысль, скоординирует усилия фольклористов по осмыслению закономерностей живого фольклорного процесса в его отношении к традиционной народной культуре. Приятно отметить, что в данном случае белорусская фольклористика находится в авангарде научных поисков. Я имею в виду работы доктора филологических наук А. В. Морозова и кандидата филологических наук Т. А. Морозовой по изучению социодинамики фольклора восточных славян XX в. Авторы поставили перед собой цель исследовать социокультурные процессы, закономерности и модификации развития фольклора восточнославянских народов, изучить спецификацию проявлений социодинамики в различных видах и жанрах фольклора. И тем большее сожаление вызывает отсутствие в энциклопедии «Беларускі фальклор» (2006) статей «Постфольклор», «Современный фольклор», недостаточный объем статей «Городской фольклор», «Рабочий фольклор».

Дифференциация фольклора по линии деревня (провинция) – город началась не сегодня и даже не в XIX веке, а гораздо раньше, в незапамятные времена, от которых осталось мало письменных свидетельств. Но, как выяснилось, она сопровождалась взаимообменом художественными открытиями и текстами-эталонами. Наличие двух социально отличных полюсов фольклорного процесса и коэволюция, т.е. процесс совместного развития устного поэтического творчества города и деревни, при неравновесии традиционного и нового в каждом из полюсов явились условием динамически устойчивой целостности фольклора. Изучение исторического прошлого и настоящего фольклора в их совокупности вряд ли возможно без учета социализации фольклорного автора по роду занятий и интересов, характеру труда и досуга. Развитие социофольклористики выступит, таким образом, одним из аспектов поиска новых подходов к осмыслению специфики фольклора, станет тем фактором, который поспособствует получению объемной картины фольклорного процесса.

При разработке учебной программы «Фольклористика» (в соавторстве с кандидатом филологических наук О. В. Приемко) мы посчитали необходимым ввести в нее особые разделы «Сфера постклассического фольклора» (конец XVIII – нач. XX в.) и «Сфера постфольклора». Тем самым мы предлагаем це-

лостную картину фольклорного процесса, принципиально гетерогенного по социально-профессиональным составляющим, что, безусловно, позволит студентам глубже понять движение художественной системы фольклора во времени и не воспринимать его как реликт.

ЛИТЕРАТУРА

1. *Агапкина, Т. А*. Мифопоэтические основы славянского народного календаря. Весенне-летний цикл / Т. А. Агапкина. – М., 2002.

2. Восточнославянский фольклор: словарь научной и народной терминологии. – Минск, 1993.

3. *Даль, В*. Толковый словарь живого великорусского языка / В. Даль. – М., 1978. Т.1.

4. *Путилов, Б. Н*. Проблемы типологии этнографических связей фольклора / Б. Н. Путилов // Фольклор и этнография. Связи фольклора с древними представлениями и обрядами. – М., 1977.

5. *Путилов, Б. Н*. Современные проблемы исторической поэтики фольклора в свете историко-типологической теории / Б. Н. Путилов // Фольклор. Поэтическая система. –М., 1977.

6. *Соколова, В. К*. Об историко-этнографическом значении народной поэтической образности (образ свадьбы–смерти в славянском фольклоре) / В. К. Соколова // Фольклор и этнография. Связи фольклора с древними представлениями и обрядами. – М., 1977.

Таццяна Марозава

СОЦЫЯДЫНАМІКА СУЧАСНАГА ГАРАДСКОГА ФАЛЬКЛОРУ БЕЛАРУСІ

Тэрмін «соцыякультурная дынаміка» найбольш актыўна стаў выкарыстоўвацца ў культуралагічных навуках у 90-я гады XX ст. Тэарэтык культуралогіі А. Я. Фліер разумее пад названым паняццем «змяненне ў часе стану культурных сістэм і аб’ектаў, а таксама тыпавыя мадэлі ўзаемадзеяння паміж людзьмі і іх сацыяльнымі групамі» [5, *260*]. У фалькларыстыцы дадзеная намінацыя пачала выкарыстоўвацца параўнальна нядаўна, напачатку XXI ст., у працах даследчыкаў-наватараў, якія прадметам свайго навуковага дыскурсу абралі сацыяльна абумоўленыя з’явы ў развіцці фальклорнага працэсу. Аднак нельга не зазначыць, што дынаміка розных з’яў і жанраў фальклору ў той ці іншай ступені разглядаліся і раней (Б. М. і Ю. М. Сакаловы [4], М. П. Андрэеў [1], К. П. Кабашнікаў [3] і інш.).

Тэорыя соцыякультурнай дынамікі вусна-паэтычнай творчасці ахоплівае цэлы шэраг навуковых пытанняў, сярод якіх вядучымі з’яўляюцца наступныя: генезіс у выглядзе творчых і адаптыўных інавацый; узнаўленне (спадкаемнасць); акумуляцыя сацыяльна значных фальклорных форм;

зменлівасць фальклорных з’яў (трансфармацыя ўзроўню соцыякультурнай актуальнасці, функцыянальнасці, фармальных рыс і семантычных значэнняў, рэгуляцыя шматстайнасці); дыфузія як распаўсюджанне фальклору ў геаграфічным (тэрытарыяльным) ці сацыяльным сэнсе; сінтэз як вынік міжкультурных кантактаў народаў; адраджэнне і рэстаўрацыя; мадэрнізацыя; поліфармізм.

Названыя пытанні з’яўляюцца прыдатнымі для разумення сутнасці фальклорных з’яў не толькі класічнага (традыцыйнага) і познетрадыцыйнага перыядаў развіцця, але і для постфальклору, адным са складнікаў якога з’яўляецца гарадскі фальклор.

Як паказаў праведзены гістарыяграфічны аналіз, гарадская культура, у тым ліку сучасная, у другой палове XX ст. неаднаразова з’яўлялася аб’ектам даследавання у працах сацыёлагаў, культуролагаў, педагогаў, часткова фалькларыстаў. Увагу даследчыкаў прыцягвалі працэсы сацыяльных і эканамічных зменаў, якія адбываюцца ў жыцці гарадскога насельніцтва Беларусі, арганізацыя і правядзенне адпачынку ва ўмовах горада, гістарычнае мінулае канкрэтнага горада ў яго цеснай сувязі з традыцыйнай культурай беларусаў і спробы аднаўлення гэтых сувязей праз правядзенне гарадскіх мерапрыемстваў (святаў горада, фестываляў і інш.).

Гарадскі фальклор ужо 15 год з’яўляецца адным з напрамкаў даследавання рускай фалькларыстыкі (МДУ імя М. Ламаносава, рэгіянальныя ВНУ). Вучонымі назапашаны дастатковы вопыт у тэарэтычным вызначэнні з’яў сучаснага гарадскога фальклору (зборнік навуковых артыкулаў «Современный городской фольклор» (2003). Дадзенае выданне ў многім карыснае для правядзення навуковых росшукаў на матэрыяле Беларусі. Аднак у айчыннай фалькларыстыцы фальклор горада яшчэ не стаў аб’ектам дэталёвага вывучэння. Большасць работ айчынных даследчыкаў (БДУ, часткова ІМЭФ НАН Беларусі), прысвечаных дадзенай праблеме, маюць агляднЫ характар. Аднак большасць з іх сыходзіцца на думцы, што не заўважаць феномен гарадскога фальклору ўжо немагчыма: ён ёсць, ён развіваецца, паэтычна адлюстроўваючы новыя рэаліі нашага жыцця, якія патрабуюць свайго вывучэння ў межах новага, глабалізаванага свету.

Культурна-гістарычныя карані такой з’явы, як сучасны гарадскі фальклор, трэба шукаць у XIX ст., якое знаменавалася хуткім ростам гарадоў, развіццём вытворчасці і, у сувязі з гэтым, наплывам вясковага насельніцтва ў гарады, у якіх можна было знайсці працу. З’яўленне ў фальклорным рэпертуары гарадскога насельніцтва тэкстаў-навотвораў (прыпевак, гарадскіх рамансаў) стала лагічным вынікам іх адказу на рэчаіснасць, якая выразна змянялася. Дадзеныя творы не змяшчалі міфалагічнага ці гістарычнага сэнсу, не валодалі вытанчанай стылістыкай казкі ці народнай песні, дасягнутымі шматвяковай мастацкай апрацоўкай, а, наадварот, выглядалі стылістычна нязграбнымі, быццам бы зробленымі «наспех».

Урадлівай глебай для гарадскога фальклору сталі масавыя кірмашовыя відовішчы: клаўнада, пантаміма, спектаклі батлейкі, – прамым працягам якіх на мяжы XIX і XX стст. становіцца кінематограф. Менавіта тут распрацоўваюцца

папулярныя сцэнічныя формы (камедыйныя, авантурныя, меладраматычныя), якія выкарыстоўваюць спрошчаныя сюжэтныя варыянты літаратурнай класікі, прыдатныя – пасля – для наступнай іх фальклярызацыі.

На працягу XX ст., у савецкі і асабліва постсавецкі час, гарадскі фальклор усё больш моцна адрозніваецца ад стадыяльна папярэдняй яму вуснай традыцыі вясковага сялянства. Перш за ўсё яго характарызуе ідэалагічная няпэўнасць: асноўныя ідэйна-эстэтычныя патрэбы гараджан задавальняюцца сродкамі масавай літаратуры, кіно і іншых відовішчаў, прадукцыяй СМІ, тэлебачаннем, Інтэрнет і інш., якія да вуснай традыцыі не маюць адносінаў. Гарадскі фальклор падзелены ў адпаведнасці з прафесійным, сацыяльным, узроставым і іншым расслаеннем грамадства, з падзелам на слаба звязаныя паміж сабой субгрупы, што не спрыяе яго агульнасці.

Аналіз сучасных гарадскіх фальклорна-этнаграфічных запісаў, якія захоўваюцца ў рэгіянальным архіве вучэбна-навуковай лабараторыі беларускага фальклору філалагічнага факультэта БДУ (далей – ВНЛ БФ БДУ), дазволіў выявіць два супрацьлеглыя социякультурныя працэсы, якія характарызуюць сучасны стан гарадской фальклорнай творчасці. Для культуры сучаснага горада характэрна, па-першае, фарміраванне «непранікальных», «адасобленых» традыцый. Гэта звязана з патрэбнасцю членаў розных аб’яднанняў, суполак, калектываў і інш., якія імкнуцца да культурнай ізаляцыі, у самавызначэнні. Названая акалічнасць спрыяе ўзнікненню прымальных толькі для *выбраных членаў* культурных кодаў і тэкстаў, бытаванне якіх магчыма выключна ўнутры *дадзенага аб’яднання, суполкі, калектыву* і інш. (яскравы прыклад – блатная феня, арго). Субкультурныя аб’яднанні такога роду бываюць пастаяннымі ці часовымі. Да першых адносяцца крымінальныя кланы, некаторыя канфесійныя групы, прафесійныя аб’яднанні і суполкі па інтарэсах – футбольныя балельшчыкі, турысты, аўтастопшчыкі, парашутысты, пажарнікі, праграмісты і інш. Заўважана, што частку такіх аб’яднанняў «па інтарэсах» можна аднесці і да другога тыпу – часовых утварэнняў. Да іх, акрамя шматлікіх моладзевых груп, адносяцца таксама субкультуры арміі (салдат тэрміновай службы), турмы (што нятоесна крымінальнай субкультуры), бальніцы і да т. п.

Па-другое, фарміраванне «непранікальных», «адасобленых» традыцый звязана з працэсам пранікальнасці культурных межаў, які прадугледжвае трансляцыю вусных твораў за межы іх асяроддзя. Выразны прыклад – шырокая папулярнасць у савецкім і цяперашнім грамадстве «блатных» песень. Адсюль вынікае яшчэ адна асаблівасць – лёгкасць і хуткасць распаўсюджання тэкстаў гарадскога фальклору па ўсёй краіне (і ў вуснай, і ў пісьмовай формах), дзякуючы даступнасці сучасных тэхнічных сродкаў гуказапісу і перадачы інфармацыі.

Сучасны гарадскі фальклор – з’ява сінтэтычная. Ён не існуе ў выглядзе тэкстаў «чыстага» рэпертуару. Тут вусная славеснасць не аддзяляецца ад атрыбутыўнага комплексу, які спадарожнічае функцыянаванню дадзеных культур і ўключае афармленне і змест рукапісных альбомаў, аргатызаванае маўленне і пасвячальныя абрады (салдат, альпіністаў, вязняў, падлеткаў і інш.), упрыгажэнні, жэсты, фасоны вопраткі і прычосак, татуіроўкі, графіці і інш.

Аднак вербальныя формы ў сучасным гарадскім фальклоры займаюць важнейшае месца і пераважаюць над невербальнымі.

Маўленчы ўжытак сучаснага горада ўключае шэраг малых форм фальклору – парэмій, фразеалагічных клішэ, прычым у большасці выпадкаў іх набор папаўняецца з арсенала «высокай» (класічнай) літаратуры ці – часцей – з тэкстаў масавай культуры. Так, пасля з’яўлення гукавога кіно ў парэміі ўваходзяць кінацытаты, а зусім нядаўна – і рэкламацытаты. Другі тып маўленчых клішэ перадаецца выключна ў пісьмовай форме і складае частку альбомаў і песеннікаў (дзявочых, салдацкіх, турэмных). Такія творы фалькларысты адносяць да *парафальклорных* [4, *13*]. Гэта эпісталярныя формулы, віншаванні, пажаданні, «святыя лісты», «лісты шчасця», графіці і іншыя «тэксты», якія бытуюць у рукапіснай традыцыі, але фальклорныя па многіх сваіх прыкметах: яны ананімныя, варыятыўныя, клішыраваныя.

Важнай соцыякультурнай рысай сучаснага гарадскога фальклору з’яўляецца мова трансляцыі твораў. На тэрыторыі Беларусі гэта практычна руская мова. Дадзеная акалічнасць добра ілюструе агульнамоўную сітуацыю ў краіне, у адпаведнасці з якой сфера выкарыстання беларускай мовы значна саступае рускай у свабодным выбары грамадзян. У многім гэта абумоўлена традыцыяй выкарыстання рускай мовы ва ўмовах горада. Агульнавядома, што гарадская культура ў Беларусі яшчэ з савецкіх часоў карысталася рускай мовай як афіцыйна найбольш прыдатнай для горада. У наш час выкарыстанне рускай мовы ў прававой, адукацыйнай, палітычнай, грамадскай і іншых сферах жыцця ўсеагульнае. Адпаведна і фальклорныя творы амаль суцэльна рускамоўныя (на сённяшні дзень у архіве вучэбна-навуковай лабараторыі беларускага фальклору БДУ, матэрыялы якога мы выкарыстоўваем у якасці факталагічнай базы, не выяўлена ніводнай беларускамоўнай фальклорнай адзінкі гарадскога фальклору, калі не лічыць выпадкаў запісаў твораў на так званай «трасянцы»).

У жанравым «асартыменце» сучаснага гарадскога фальклору на першы план выходзяць творы ці адносна нядаўняга паходжання (напрыклад, гарадскія песні і анекдоты), ці істотна мадыфікаваныя традыцыйныя – сучасныя мемараты і легенды (у тым ліку неаміфалагічныя), а таксама такія слаба структураваныя тэксты, як чуткі і плёткі. Дэманалагічная традыцыя, адлюстраваная ў сучасных забабонных легендах, падобная на класічную і характарызуецца вузка-лакальнай прымеркаванасцю (звязана з «нядобрымі» месцамі: палянамі, скаламі, пячорамі ў павер’ях альпіністаў, паддашкамі і сутарэннямі гарадскіх будынкаў у страшылках дзяцей і падлеткаў).

Асаблівасці наглядна праяўляюцца і ў анекдоце. Нават на памяці аднаго пакалення паспела змяніцца некалькі тэматычных цыклаў («армянскае радыё», анекдоты «пра звар’яцелых», «пра дыстрофікаў», «пра чукчаў», «пра Шцірліца», Зайца і Ваўка, Віні-Пуха і Пятачка і інш.); адны хутка знікаюць па прычынах культурных ці палітычных, другія здольныя праіснаваць адносна доўга.

У гарадскім песенным фальклоры выразна назіраюцца спецыфічныя формы пераемнасці. Тут найперш звяртае на сябе ўвагу выкарыстанне ў новым творы якога-небудзь устойлівага, шырока вядомага рытмічна-музычнага

малюнка. Так, у архіве ВНЛ БФ БДУ захоўваецца мноства пераробак песень савецкага часу («Па ваеннай дарозе…», Гімн Савецкага Саюза, «Ляцяць пералётныя птушкі…»), старых балад і рамансаў (тыпу «Маруся атравілась»).

Такім чынам, сутнаснымі рысамі соцыядынамікі сучаснага гарадскога фальклору з'яўляюцца:

1) актыўнае бытаванне у сродках масавай інфармацыі і камунікацыі, перш за ўсё ў Інтэрнэце;

2) наяўнасць «непранікальных», «адасобленых» традыцый (падзеленасць у адпаведнасці з узроставым, прафесійным, сацыяльным і іншым расслаеннем грамадства);

3) існаванне ў дзвюх формах маўленчых клішэ – вуснай і пісьмовай – пераважна на рускай мове.

Даследаванне ажыццяўляецца пры фінансавай падтрымцы Беларускага рэспубліканскага фонда фундаментальных даследаванняў (код праекта Г08М-070).

ЛІТАРАТУРА

1. *Андреев, Н. П.* Проблема истории фольклора / Н. П. Андреев // Советская этнография. – М., 1934. № 3.

2. *Кабашнікаў, К. П.* Беларуска-рускія фальклорныя сувязі / К. П. Кабашнікаў. – Мінск, 1988.

3. *Неклюдов, С. Ю.* Фольклор современного города / С. Ю. Неклюдов // Современный городской фольклор: сб. ст. / редкол.: А. Ф. Белоусов [и др.]. – М., 2003.

4. *Соколов, Б. М.* Поэзия деревни. Руководство для собирания произведений устной словесности / Б. М. Соколов. – М., 1926.

5. *Флиер, А. Я.* Культурология для культурологов: учеб. пос. / А. Я. Флиер. – М., 2000.

Рыма Кавалёва

ПАМІЖ ФАЛЬКЛОРАМ І ЛІТАРАТУРАЙ: ДЫСКУРС САМАДЗЕЙНАЙ ТВОРЧАСЦІ САВЕЦКАГА ЧАСУ

Тое, што паняційна-тэрміналагічны апарат фальклярыстыкі мае патрэбу ў далейшай распрацоўцы і ўдасканальванні, здаецца, прызнаецца ўсімі навукоўцамі. Паняцце «самадзейная творчасць» адносіцца да ліку самых няпэўных. Дастаткова сказаць, што ў кнізе «Усходнеславянскі фальклор: слоўнік навуковай і народнай тэрміналогіі» (Мінск, 1993) тэрмін «творчасць народная, самадзейная» мае спасылку на артыкул «Самадзейнасць мастацкая» [3, *351*], дзе апошняя вызначаецца як «масавая арганізаваная непрафесійная дзейнасць, якая праяўляецца ў розных формах, відах, жанрах мастацкай творчасці». Сцвярджаецца таксама, што яна «звязана з традыцыямі фальклору і прафесійнага мастацтва» [3, *304*], але нічога не гаворыцца пра асобныя віды творчасці, у прыватнасці пра песенна-музычны фальклор і яго спецыфіку ў

розныя гістарычныя часы. Мы спынімся толькі на характарыстыцы дыскурса самадзейнай слоўна-песеннай творчасці савецкага часу, але паспрабуем паказаць тыпалагічныя рысы з’явы «самадзейнае» і яе прысутнасць у сучаснай культуры.

На наш погляд, пазначаны від самадзейнай творчасці знаходзіцца паміж фальклорам і літаратурай, а яе дыскурс, г. зн. тып выказвання, не з’яўляецца ні фальклорным, ні літаратурным. Гэта зусім іншае пісьмо, прыкметай якога выступаюць не эстэтычныя характарыстыкі, а сацыялагічныя асаблівасці аўтараў. Феномен самадзейнага аўтара палягае ў яго ідэалагічнай ангажыраванасці, даволі часта нават неўсвядомленай, а феномен самадзейнага дыскурса – у прынцыповай схематычнай застыласці: гэта творчасць, якая не ведае ўнутранай іерархіі, эвалюцыі, развіцця. Калі вусная народная творчасць паўстае як складаны нелінейны шматвектарны працэс, непрадказальны, непадуладны загадам, індывідуальным жаданням і памкненням, то самадзейная – як статычнае ўтварэнне, што кожны раз узнаўляе свае ўласныя ўзоры. Эклектычнае спалучэнне літаратурнага, фальклорнага і псеўдафальклорнага – характэрная рыса самадзейнага дыскурса і яго «вырабаў», эстэтычна бездапаможных і нелагічных. Напрыклад:

Мы адновім гаспадарку,
Пойдзем ў новы, светлы шлях,
Заспяваюць зноў жняяркі
І машыны на палях [2, *162*].

Калі фальклорны дыскурс – гэта сістэмна арганізаваная мастацкая мова, асаблівасцю якой з’яўляецца традыцыйнасць, то самадзейны – набор штампаў, прынятых за мастацкую норму. Арганічная сукупнасць традыцыйнага – тая прыкмета фальклорнага выказвання, якая адрознівае яго ад фальклорных стылізацый і ад самадзейных твораў. Літаратурны дыскурс уяўляе спалучэнне традыцыйнага і індывідуальнага. Час ад часу пісьменніцкая боязь эпігонства дае выбухі ў выглядзе такіх з’яў, як авангардызм і мадэрнізм. Паказана, што пісьменнікі постмадэрнісцкай плыні таксама дэкларуюць зварот да «новага пісьма», адмаўляючыся ад «старога», г. зн. рэалістычнага. Ніякіх выбухаў, мастацкіх знаходак, наватарскага выкарыстання прыёмаў, выразнай вобразнасці самадзейная творчасць не ведае.

Самадзейную творчасць нельга блытаць з наіўнай славеснасцю, часткай наіўнага мастацтва, якое заўсёды існавала ў культуры, але толькі цяпер атрымала эстэтычнае прызнанне і філасофскае асэнсаванне. Яе трэба адрозніваць ад канцэптуальнага мастацтва, якое выкарыстоўвае прыёмы і вобразы наіўнага і тым самым актуалізуе, па словах А. Апрэсяна, «наіўную свядомасць як грамадскую каштоўнасць» [10, *116*]. У сваёй пераважнай большасці самадзейныя творы прымітыўныя, але іх нельга адносіць да прымітывізму з яго свядомай арыентацыяй на імітацыю наіўнага для дасягнення пэўнай мастацкай мэты.

Слоўная самадзейная творчасць савецкага часу, безумоўна, патрабуе вывучэння як спецыфічная соцыякультурная з’ява, але яна не падлягае эстэтычнаму аналізу. Творы, якія складаліся мясцовымі аўтарамі і культасвет-работнікамі, на жаль, вельмі далёкія ад патрабаванняў, якія прад’яўляюцца мастацтву. Горш за ўсё тое, што дэфармацыя эстэтычных крытэрыяў прывяла да прызнання тоеснасці

фальклору і самадзейнай творчасці. Штучныя, эстэтычна бедныя падробкі «пад фальклор» уключаліся ў зборнікі сучаснага фальклору, атрымоўвалі ад фалькларыстаў высокую ацэнку.

Трэба сказаць, што самадзейныя паэты-песеннікі зусім не прэтэндавалі на статус фальклорных аўтараў, хутчэй наадварот: ім хацелася адчуваць сябе сапраўднымі паэтамі. Фальклорнымі іх зрабілі вучоныя. Менавіта на «прадукцыю» самадзейнай творчасці былі вымушаны спасылацца даследчыкі, каб засведчыць росквіт народнай творчасці, для якой быццам бы «надышла самая шчаслівая, яркая эпоха, асвечаная геніем Сталіна» [8, *555*]. Па сутнасці, большая частка так званага «сучаснага фальклору» была ў чыстым выглядзе псеўдафльклорам. Няўмелае выкарыстанне фальклорнай формы станавілася падставай для залічэння самадзейных песень і прыпевак да фальклору. Насамрэч тэксты, падобныя да наступных, не мелі ніякага дачынення да сапраўднай народнай творчасці:

Сабірайцеся, падружкі,
Песню звонкую спяём.
З новым ленінскім законам
К камунізму мы ідзём.

Больш не вернецца ніколі
Жыццё цяжкае да нас, –
Мы заможныя ў калгасе,
Бальшавіцкім стаў калгас.

Кулакі вы, кулакі,
Папоўскія галовачкі.
Не ўдасца вам сарваць
Хлебанарыхтовачкі [1, *686–688*].

Гэтыя прыпеўкі – звычайныя агіткі, як і лозунгі «Ленінізм – шлях у камунізм», «Жыць – партыі служыць», «Камуністы адчынілі затворы ў касмічныя прасторы», што змяшчаліся ў зборніках і хрэстаматыях пад выглядам савецкіх прыказак [1, *697–699*]. Тым не менш для паўнаты характарыстыкі культурнай сітуацыі ў СССР падобныя з’явы трэба ўлічваць. Неабходна мець на ўвазе, што адначасова існавала фальклорная плынь, апазіцыйная і афіцыйнай культуры, і ангажаванай уладамі самадзейнай песеннай творчасці, але ў друкаваныя крыніцы яе творы не траплялі, застаючыся ва ўласных архівах збіральнікаў.

З папраўкай на час трэба разглядаць даследаванні, дзе самадзейныя творы падаваліся на ўзроўні фальклору савецкай эпохі. Яны не падлягаюць крытыцы, бо іх навуковыя тэзісы – часцей за ўсё прыняты рытуальны жэст. Напрыклад: «У яркіх паэтычных вобразах сучасных народных твораў увасоблены ідэі і мары савецкага чалавека. Паэтыка гэтых твораў, асабліва песень і частушак, вельмі багатая на разнастайныя мастацкія сродкі. З дапамогай іх ствараюцца цудоўныя песні, ясныя па думцы і выразныя па форме, напрыклад:

Цаліну мы скрозь расквецім
Ва ўрадлівыя палі,
Каб і мы, і нашы дзеці

У шчасці, радасці жылі [9, *57*].

Эй, цвіці, красуй навокал,
Беларускі родны край!
Хай звініць, расце высока
Наш савецкі ўраджай [9, *69*].

Назіраецца заканамерная карэляцыя паміж «навуковай» і «мастацкай» мовай: абедзве карысталіся ідэалагічнымі клішэ, за якімі была пустата. Адсутнасць адрознення паміж дыскурсамі мела агульны корань – ідэалагічны ціск і самацэнзуру. Маска ідэйнай вытрыманасці была на той час самай масавай, хоць і вымушанай.

Канцэпцыю росквіту народнай творчасці, пад'ёму яе «на вялікую ідэалагічную і мастацкую вышыню» [8, *554*] зацвердзіў сваім аўтарытэтам акадэмік Ю. М. Сакалоў, аўтар падручніка «Рускі фальклор» (М., 1941), дзе прастадушна акрэслены прычыны пад'ёму: «Народная паэзія цяпер акружана цёплым клопатам партыі і Урада і ўсёй савецкай грамадскасці. <…> А гэта надзвычай ажывіла і сам фальклор, самым добратворным чынам паўплывала на творчасць рабочых і калгаснікаў» [8, *554*].

Пакуль сапраўдная народная творчасць працягвала незалежнае ад улады плаванне, самадзейная знаходзілася ў палоне савецкай прапагандысцкай машыны. Ключавым паняццем песень стала «шчаслівае жыццё». За яго на ўсе лады дзякавалі Сталіну, Ураду, партыі. У літаратурных творах ключавыя паняцці прыхаваны, «валодаюць гранічна нізкай частотнасцю» [11, *50*], а ў самадзейных яны надзвычай частыя і з'яўляюцца знакам нарматыўнай ментальнасці аўтара, яго «ідэйнай спеласці». Змястоўным стрыжнем твораў, яго арганізацыйным пачаткам становіцца запазычаная паэтамі-аматарамі з літаратуры і савецкай масавай песні апазіцыя мінулае жыццё (цяжкае, дрэннае, жудаснае, пад прыгнётам) – цяперашняе (добрае, шчаслівае, свабоднае). Супадаюць і іх ідэйна-мастацкія клішэ: светлы дзень, светлы шлях, заможныя калгасы, новыя песні, багаты ўраджай, дружная праца, савецкі народ, пераможны шлях і, вядома, дзякуй партыі, дружная сям'я народаў, шчаслівыя калгаснікі. Яны надаюць стылю дзяжурную экспрэсіўнасць, яскрава сведчаць аб аберацыі аўтарскага зроку, дэфармацыі мастацкай мовы, панаванні скажонай карціны свету. Калі разумець пад цэласнасцю мастацкага выказвання «сам эстэтычны аб'ект» [11, *92*], то эстэтычных аб'ектаў у слоўнай самадзейнай творчасці якраз не назіраецца, а ўзровень культурных ведаў, або, па тэрміналогіі М. Фуко, «эпістэма», нагадвае арганчык са знакамітай «Гісторыі аднаго горада» М. Я. Салтыкова-Шчадрына. Ідэалагічныя нормы абумоўлівалі спрашчэнне мастацкага мыслення паэтаў-аматараў, шаблоннасць іх мовы. Нездарма ў сучасным літаратуразнаўстве левыя дэканструктывісты падыходзяць да разгляду дыскурсіўных практык як да канструктаў, што забяспечваюць уладу пануючай ідэалогіі праз ідэалагічныя «карэкціроўкі» і «рэдактуры» агульнакультурных ведаў той ці іншай канкрэтнай гістарычнай эпохі» [7, *42*]. Культурнае напаўненне самадзейнага дыскурса імкнецца да нуля.

Зразумець феномен самадзейнай творчасці можна і праз найноўшыя паняцці, напрыклад, праз паняцце «метарасказ», уведзенае французскім даследчыкам

Ж. Ф. Ліатарам [1979] для пазначэння «вытлумачальных сістэм», якія служаць сродкам самаапраўдання сацыяльна-палітычных дактрын [7, *217*]. Міфалагічная ідэалізацыя савецкага ладу жыцця – стрыжань самадзейных твораў. Яскравы прыклад – песня «Юбілейная застольная», складзеная, згодна з заўвагамі збіральніка, удзельнікамі Азершчынскага хору пад кіраўніцтвам Т. К. Лапацінай:

Сабраліся мы сёння
На нашае свята
Сям'ёю вялікай,
Калгаснай багатай.
За стол юбілейны
Мы ўсіх запрашаем,
За партыю першы
Наш тост падымаем.
Мы з песняй у светлае
Заўтра шагаем,
Мы партыю родную
У ёй услаўляем… [6, *134*].

Дзяржаўная падтрымка сапраўды таленавітых самадзейных паэтаў і кампазітараў, стыль якіх перaймалі мясцовыя аматары, спалучалася са штучнай стымуляцыяй «нізавой» творчасці. Партыйныя інспектары ўважліва сачылі за рэпертуарным забеспячэннем мастацкай самадзейнасці, пашырэнню якой савецкія прапагандысцкія структуры надавалі вялікае значэнне. Творам мясцовых паэтаў-песеннікаў адводзілася роля народнага рупара. Песні і прыпеўкі ствараліся не спантанна, а на заказ, не для ўласнага спажывання, а для выступленняў мастацкай самадзейнасці. Яны не пераходзілі межы калектыву, выконваліся толькі ў прызначаны час. Дакладна акрэсліў «новыя формы бытавання сучаснага беларускага фальклору» І. В. Гутараў: «пры правядзенні масавых народных урачыстасцей і гульняў, на дэманстрацыях, мітынгах, маёўках, святах песні, пры правядзенні розных юбілеяў… на злётах, гадавых справаздачных сходах у калгасах, пры провадах у Савецкую Армію» [4, *25*]. Праўда, прыведзеныя ім прыклады не маюць дачынення да фальклору, як, скажам, быццам бы савецкая жніўная песня, у якой «гучаць матывы шчасця, радасці, волі:

Ой, калышыцца жыта ў полі,
Залатыя звіняць каласы,
Льецца жніўная песня ў прыволлі,
Песня шчасця і светлай красы [4, *22*].

Ідылічныя карціны выдаваліся за сапраўдную пазатэкставую рэальнасць, хаця адзінай рэальнасцю ў самадзейных творах была ідэалогія савецкага часу. Супярэчнасць паміж выдумленым светам агульнага шчасця і сапраўдным станам рэчаў самадзейная творчасць не вербалізавала, а тэорыя вуаліравала яе праз эксплуатацыю катэгорыі «эстэтычны ідэал». Ён разумеўся як камуністычны ідэал, свайго роду праекцыя «светлага будучага» на цяперашняе. Творы паэтаў-аматараў былі імітацыяй нейкага псеўданароднага стылю шэрага савецкіх масавых песень, аўтары якіх, што зусім натуральна, не валодалі сакрэтам вытанчанай прастаты фальклорных песень. Таму і фальклaрызм самадзейных твораў – усяго толькі

другасная падборка, а літаратурнасць вельмі нагадвае безгустоўную літаратуршчыну. Спрактыкаваны слых адразу вылучае чужародныя ўстаўкі. Прыклад такой самадзейнай апрацоўкі – песня «Ой, пайду я па-над лугам», запісаная А. Чопчыцам у 1947 г. у в. Ганцавічы ад удзельнікаў мясцовага народнага хору і пазначаная як «беларуская народная» [6, *25*]. Цалкам пазбаўлены натуральнасці фальклярызм песні «Ды чаго ж, Ванька, журышся?», запісанай А. Чопчыцам у 1940 г. у Лунінецкім народным хоры і рэпрэзентаванай як народная. Тут і неўласцівыя фальклорнаму дыскурсу прымітыўныя дзеяслоўныя рыфмы *журышся – пячалішся*, *журыціся – пячаліцца*, *жаніціся – журыціся*, *плакацца – сватацца*, *жаніціся – памыліціся*, і карагодны прыпеў, і не арганічнае для народных лірычных песень ужыванне калектыўнага праклёну баязліваму хлопцу, і разухабістае імя, не характэрнае для беларускага фальклору:

Да чаго ж, Ванька, журышся,
Да чаго ж ты пячалішся?
Лю-лі, лю-лі, лю-лі,
Да чаго ж ты пячалішся?. .

Ой, баюся я жаніціся,
Ой, каб не памыліціся…
Лю-лі, лю-лі, лю-лі,
Век табе не жаніціся! [6, *20*].

Такім чынам, прыклады сведчаць, што суб’екты фальклорнага, літаратурнага і самадзейнага дыскурсаў валодаюць розным тыпам мастацкага мыслення, апераруюць розным наборам мастацкіх кампанентаў, унутрытэкставых дыскурсаў і рознымі кампазіцыйнымі прыёмамі іх спалучэння. Відавочная камунікатыўная адметнасць дыскурсаў: фальклорны апелюе да традыцыйнай мастацкай свядомасці, агульнанацыянальнага эстэтычнага вопыту; літаратурны імкнецца да яго бязмежнага пашырэння за кошт новых форм асэнсавання рэчаіснасці; самадзейны – водгук на сацыяльны заказ, спроба самавыражэння на «трэцяй» мове – быццам бы літаратурнай, быццам бы фальклорнай. Акрамя фальклярыстаў, ніхто – ні аўтары, ні слухачы – не лічыў мясцовыя песні фальклорнымі, народнымі.

Падагульняючы, можна было б сказаць, што разгледжаныя творы самадзейных паэтаў-песеннікаў – прадукт гістарычнай эпохі, што іх сімуляцыйная прастора складаецца з ідэалагічных міфалагем шчаслівага жыцця, што іх культурны код адсылае да практыкі сакралізацыі асобы правадыра і ўладнай партыі, і на гэтым паставіць кропку, калі б не жывучасць з’явы. Цяпер яна паўстае як агрэсіўны дылетантызм у сферы поп-культуры з сакралізацыяй права самадзейных аўтараў, членаў музычных груп, на самавыяўленне. Іх творчасць – дыялог не з культурай, а з антыідэалогіяй. У выніку мы бачым, па словах І. Бястужава-Лады, «трыумфальнае шэсце антыкультуры, якая паспяхова заганяе ў «цень» уласна культуру» [10, *18*], бо карыстаецца паслугамі магутных СМІ, атрымоўвае своеасаблівае тэарэтычнае абгрунтаванне і права не браць у разлік эстэтычнае. Псіхалагічны феномен – упэўненасць аўтараў у істотнасці першых індывідуальных вопытаў для маладзёжнай субкультуры, ідэнтыфікацыя сябе з «Beatles», якія самі сабе былі аўтарамі. Дык што – самадзейнае forever? Яно бессмяротнае? Вечнае ярмо

культуры? Здаецца, трэба прызнаць той факт, што чамусьці ўсякі раз, калі з'яўляецца запыт, культура адказвае на яго ў тым ліку і вялікай колькасцю штампаванай прадукцыі. Так з'явілася савецкая масавая песня і яе спадарожнік – самадзейная. У 60-я гг. ідэйную апазіцыю ім стаў складаць бардаўскі рух з рамантызацыяй вобразаў маральных падзвіжнікаў савецкага часу.

Гісторыя паўтаралася з той толькі папраўкай, што поп-культура адгукнулася на запыт эстэтычна не развітай часткі соцыуму. У выніку мы маем панаванне забаўляльна-трывіяльнай літаратуры, газетна-часопіснай прадукцыі адпаведнага фармату, коміксы і самаробныя песні дылетантаў без усякай аглядкі аўтараў на эстэтычныя нормы, правілы, узоры, творчасць па законах той суб'ектыўнай свабоды, калі нормай становіцца ўласны прымітыўны інварыянт. Наіўнае мастацтва прастадушнае, як дзіця, самадзейнае – ідэалагічны монстр, і не мае значэння, чыя гэта ідэалогія – дзяржаўна-партыйная ці ваяўнічага масавага мастацтва з фарміраваннем самадзейных сацыялектаў.

Прызнаючы і паважаючы права кожнай асобы ці групы на самавыяўленне, мы павінны катэгарычна не прымаць штучнага навязвання маргінальнай з'явы, да якой адносіцца самадзейная творчасць, у якасці эстэтычнай нормы. Калі дамінуючай тэндэнцыяй становіцца прапаганда нізавой культуры, яе носьбітаў і іх недарэчных вершавых самаробкаў, гэта значыць, што наспела задача абароны Культуры, распрацоўкі канцэпцыі яе абароны.

Толькі хто яе будзе распрацоўваць?

І ці не спазнімся?

ЛІТАРАТУРА

1. Беларускі фальклор: хрэстаматыя / склад. К. П. Кабашнікаў [і інш.]. – Мінск, 1995.

2. Беларускія частушкі. – Мінск, 1960.

3. Восточнославянский фольклор: словарь научной и народной терминологии /сост. Л. Г. Бараг [и др.]. – Минск, 1993.

4. *Гутараў, І. В.* Новыя формы бытавання сучаснага беларускага фальклору / І. В. Гутараў // Праблемы сучаснага беларускага фальклору / рэд. П. Ф. Глебка [і інш.]. – Мінск, 1969.

5. *Павецьева, Л. І.* Некаторыя асаблівасці паэтычнай стылістыкі сучаснай беларускай народнай паэзіі / Л. І. Павецьева // Праблемы сучаснага беларускага фальклору / рэд. П. Ф. Глебка [і інш.]. – Мінск, 1969.

6. Роднае Палессе (зборнік песень) / склаў А. Чопчыц. – Мінск, 1961.

7. Современное зарубежное литературоведение: энцикл. справочник. – М., 1999.

8. *Соколов, Ю. М.* Русский фольклор / Ю. М. Соколов. – М., 1941.

9. Сучасны беларускі фальклор. – Мінск, 1963.

10. Философия наивности / сост. А. С. Мигунов. – М., 2001.

11. *Фоменко, И. В.* Введение в практическую поэтику / И. В. Фомин. – Тверь, 2003.

Раздзел 7

ГЕНДАРНАЯ ФАЛЬКЛАРЫСТЫКА

Юлія Атрошчанка

ГЕНДАРНАЯ ФАЛЬКЛАРЫСТЫКА: СТАН І ПРАБЛЕМЫ СУЧАСНЫХ ДАСЛЕДАВАННЯЎ

Эвалюцыя гендарных даследаванняў ішла ад жаночых даследаванняў да ўласна гендэрных. Яшчэ ў 60-х гадах XX ст. паняцце «гендар» у значэнні «суадноснасць полаў» было амаль невядомым. На Захадзе гендарныя даследаванні толькі ў 80-ыя гады выдзеліліся з фемінісцкіх, якія мелі больш доўгую і больш палітызаваную гісторыю існавання і адрозніваліся выбарам аб'екта і прадмета. У адрозненні ад іх у гендарных даследаваннях мае месца аналіз не толькі жанчын, але і мужчын.

Гендарныя даследаванні перайшлі мяжу філасофска-палітычных і набылі статус міждысцыплінарных. Праблемы полу як сацыяльнага феномена пачалі разглядацца на ўсіх узроўнях грамадскіх ведаў.

Фемінісцкая лінгвістыка альбо фемінісцкая крытыка мовы ўзнікла ў заходнім мовазнаўстве ў 70-ыя гады XX стагоддзя, што было абумоўлена развіццём новых навуковых кірункаў у самой лінгвістыцы – псіхалінгвістыкі, квантытатыўнай соцыялінгвістыкі, прагматыкі, тэорыі камунікацыі, а таксама з'яўленнем уласна метадалагічнай і навуковай базы для развіцця гендарных даследаванняў у сацыяльных навуках. У працах лінгвістаў панавалі гіпотэзы «дэфіцытнасці» жаночай мовы і «дыферэнцыяцыі» мовы на жаночую тактыку «камунікатыўнага супрацоўніцтва» і мужчынскую тактыку «камунікатыўнага саперніцтва».

Шырокае распаўсюджанне ў Расіі на мяжы XX-XXI стст. гендарных ідэй паўплывала і на літаратуразнаўства. Аб'ектам гендаралагічнага кірунку, што фарміруецца ў літаратуразнаўстве, з'яўляюцца зафіксаваныя ў літаратуры сацыяльна-псіхалагічныя стэрэатыпы фемінінасці і маскуліннасці, увасабляюцца ў адметнай карціне свету, асаблівым пункце погляду аўтара і героя, сістэме персанажаў, у асаблівым характары аўтарскай свядомасці, аб'ектна-суб'ектнай сістэме, рэалізуюцца ў асаблівым тыпе жаночай-мужчынскай літаратуры (маўленчых жанрах), стылі жаночай і мужчынскай паэзіі і прозы, а таксама ў жанравай сістэме, якая таксама мае гендарнае вымярэнне. За апошні час у межах гендэралогіі сфарміравалася вобласць літаратуразнаўства, якую ўмоўна называюць «гендарнай паэтыкай».

Такім чынам, гендарныя даследаванні даюць магчымасць адыйсці ад традыцыйных літаратуразнаўчых і сацыяльна-палітычных трактовак, аналізаваць творы ў ракурсе ўяўленняў пра паняцці «мужчынскасць» і «жаноцкасць», якія з'яўляюцца канструктамі культуры і пастаянна эвалюцыяніруюць у гістарычнай перспектыве.

У той час як лінгвістычныя і літаратуразнаўчыя гендарныя даследаванні прэтэндуюць на аўтаномнае існаванне ў выглядзе кірунку філалагічнай навукі, фалькларыстычныя працы ў дадзеным рэчышчы на сённяшні дзень яшчэ з'яўляюцца адзінкавымі фактамі. Таджыкская даследчыца Л. К. Ібрагімава ў сваёй працы «Адлюстраванне гендарных адносін у таджыкскіх народных казках» выказвае даволі спрэчную думку, што ў гуманітарнай навуковай прасторы прысутнічае дастаткова вялікая колькасць фалькларыстычных гендарных даследаванняў [4, *4*]. На жаль, высвятлілася, што падобных прац не так і шмат. Трэба адзначыць, што да гендарнай тэматыкі фалькларысты звярнуліся пазней за літаратуразнаўцаў і лінгвістаў і апіраліся на даследаванні сваіх калег. У сувязі з цесным супрацоўніцтвам фалькларыстыкі з іншымі галінамі навук узніклі працы на сумежжы фалькларыстыкі і педагогікі (В. Ю. Мелехава «Фальклорны вобраз як сродак фармавання культуры гендарных адносін у падлеткаў (Да пастаноўкі пытання)» [12]), фалькларыстыкі і мовазнаўства (С. А. Канавалава «Гендарная спецыфіка перадачы прэдыкатыўных адносін у тэксце рускай народнай чарадзейнай казкі» [8]), фалькларыстыкі і сацыялогіі (В. А. Сукаватая «Сатыра як рэпрэсія: гендарныя палітыкі ў бытавым фальклоры (На матэрыяле ўсходнеславянскіх казак)» [18]), фалькларыстыкі і літаратуразнаўства (А. А. Здравамыслава «Гендарныя стэрэатыпы ў дашкольнай дзіцячай літаратуры: рускія казкі» [3]) і інш., дзе фальклорныя тэксты прадстаўлены як ілюстрацыйны матэрыял. Таму ўласна фалькларыстычных гендарных даследаванняў намнога менш, чым падаецца на першы погляд.

Да таго ж патрэбна адрозніваць гендарныя даследаванні ў фалькларыстыцы ад проста фалькларыстычнай працы: пры разглядзе народнай творчасці ў гендарным аспекце ставіцца праблема фемініннасці або маскуліннасці аб'екта аналізу, у той час як у спецыялізаваных працах можа разглядацца проста пэўны вобраз. Так, праца Д. В. Сакаевай «Вобраз жанчыны-ваўчыхі ў асецінскай няказкавай прозе ў кантэксце фальклору індаеўрапейскіх народаў» уяўляе сабою цікавае і арыгінальнае даследаванне ў рэчышчы класічнай фалькларыстыкі, аднак не з'яўляецца гендарным, так як не мае на мэце пастаноўкі праблемы ўзаемаадносін полаў, суадносін жаноцкага і мужчынскага ўяўленняў, зафіксаваных у тэксце, мастацкага вырашэння жаночага пытання [17]. Артыкул К. І. Мадлеўскай «Гераіня-ваяўніца ў рускіх былінах» з'яўляецца гендарным даследаваннем, таму што аўтар разглядае вобраз быліннай ваяўніцы Настассі ў апазіцыі з вобразам мужчыны-волата. Даследчыца закранае пытанне разгляду жаночых персанажаў у кантэксце лёсу мужчынскіх і прыходзіць да высновы: «У быліне пра Настассю і Дуная прадстаўлена супярэчнасць, прычынай якой выступіла спалучэнне «няправільных» шлюбных партнёраў. Акрамя таго, у перспектыве лёсу гераіні

матыў супрацьстаяння суадносіцца з пэўным этапам яе жыцця – гэтая барацьба ўяўляе сабой пошукі шлюбнага партнёра» [11, *58*].

У асноўным гендаролагі зацікавіліся казкавай і смехавай прозай, што звязана з адноснай празрыстасцю паэтыкі твораў, падобнасцю сюжэтаў да рэальнага жыцця і тыповасці галоўных персанажаў. Так, А. У. Ткачык у манаграфіі «Гендарныя стэрэатыпы ў англамоўным фальклоры» сцвярджае, што народная творчасць з’яўляецца найбольш яскравай праявай нацыянальна-культурнай спецыфікі, таму фальклорныя тэксты адыгрываюць ролю стэрэатыпаў культурнага светабачання, яго эталонаў, выступаюць моўнымі рэпрэзентацыямі культурных знакаў: «Адшліфаваныя часам і колькасцю аўтараў, фальклорныя тэксты ўспрымаюцца як аксіёмы народнага светапогляду, з’яўляюцца адной з найбольш магутных крыніц гендарных стэрэатыпаў. З прычыны бытавання празаічных жанраў фальклору (іх апавядальнікамі з’яўляюцца мужчыны або жанчыны), у тэкстах можна знайсці думкі і меркаванні, уласцівыя прадстаўнікам жаночага або мужчынскага полаў» [19, *8*].

У сваёй працы «Гендарная канцэптасфера брытанскага казкавага дыскурса: ад традыцыі да сучаснасці» В. М. Дзёміна адзначае, што «герой народнай казкі не асоба, а сімвал асобы, адсюль – тыпізаванасць вобраза, якая дапушчае абазначэнне толькі рэлевантных для сюжэта рысаў (прыгажосць гераіні-«прыза» або сіла героя)» [2, *91*]. Пад гендарнай канцэптасферай аўтар разумее сукупнасць гендарных канцэптаў або стэрэатыпаў. Так, Г. Г. Слышкін, аналізуючы гендарную канцэптасферу сучаснага анекдота, гаворыць пра «ідэнтыфікуючыя прыметы» і «дадатковыя характарыстыкі» і выдзяляе наступныя падгрупы: для канцэпта «жанчына» – сямейна-родавыя адносіны, прафесія/пасада, узрост і для канцэпта «мужчына» – прафесія/пасада, сямейна-родавыя адносіны, маёмаснае становішча, узрост, заганы і стан здароўя [16, *24–25*]. В. М. Дзёміна разглядае асіметрычнае размеркаванне гендарна маркіраваных лексічных адзінак па сегментах гендарнай канцэптасферы, што сведчыць пра розны статус мужчынскіх і жаночых персанажаў і розныя сферы іх жыццядзейнасці. Даследчыца зазначае, што «найбольшая канцэнтрацыя апеляцый да канцэпта «мужчына» назіраецца ў сацыяльным сегменце, да канцэпта «жанчына» – у рэляцыйным з дадэным значэннем «сямейна-родавыя адносіны» [2, *96*].

Асаблівую ўвагу фалькларысты звярнулі на жанр смехавай прозы – анекдот. Пытанню гендарных стэрэатыпаў у творах анекдотаў прысвечаны працы Г. Г. Слышкіна «Гендэрная канцэптасфера сучаснага рускага анекдота» [16], А. С. Птушкі «Аб’ектывацыя гендарных стэрэатыпаў у тэкстах англамоўных анекдотаў» [15], А. У. Васінай «Гендарныя стэрэатыпы ў анекдотах» [1], Л. Е. Каістра і Л. Ю. Шчыпанскай «Асаблівасці выяўлення рускіх і нямецкіх гендарных стэрэатыпаў у анекдотах пра жанчын» [7]. Анекдот даследчыкамі разглядаецца як адна з форм праявы масавых гендарных стэрэатыпаў. Аўтары спрабуюць даць асабістую класіфікацыю дадзеных стэрэатыпаў, вылучаючы групы, кшталту «Прыняцце рашэнняў – справа мужчын», «Сексуальныя адносіны», «Жанчына за рулём», «Усе яны аднолькавыя» і г. д. Навукоўцы адзначаюць, што анекдот як фальклорны

смехавы тэкст выяўляе гістарычна складзеную сістэму каштоўнасцей, у тым ліку ў адносінах соцыякультурнай значнасці полавых ролей канкрэтнага грамадства.

Па-новаму разглядаецца паэтыка казкавай прозы ў святле гендэрнай праблематыкі. Навуковец Н. Л. Пушкарова ў працы «Чытаем казкі «праз гендарныя акуляры» раскрывае спецыфіку «жаночага сцэнарыю поспеху»: «Казкі пацвярджаюць той факт, што актыўны жаночы жыццёвы сцэнарый і ў жыцці, і ў казцы звычайна прыгнятаўся, выцясняўся, у той час як пакорлівыя «Папялушкі» ўсхваляліся і ўспяваліся» [14, *166*]. На думку даследчыцы, пасля шлюбу накіраванасць сімпатый казачнікаў мяняецца: спрытная і дасціпная дзяўчына раптам ператвараецца ў сварлівую, прыгодную для насмешак жонку пры мужу: «Такая змена нічым не матывавана, акрамя жаданнем зберагаць і аднаўляць той светапарадак, у якім мужчыны – уладараць, а жанчыны – падпарадкоўваюцца» [14, *178*]. Аналіз мужчынскіх і жаночых мадэлей поспеху ў казцы прадстаўлены таксама ў артыкуле В. М. Люсіна «Асаблівасць архетыпаў жаночага/дзявочага поспеху ў рускай казцы». Аўтар лічыць, што жаночы сцэнарый некалі ўключаў мадэль моцнай жанчыны, якая была адсунутая традыцыйнай мадэллю. Найбольшага поспеху і волі жанчына дасягае, калі становіцца бабуляй і маніпулюе малодшымі сваякамі [10, *101*].

Распрацоўкай гендарнага пытання беларускага фальклору займаюцца прадстаўнікі універсітэцкай школы фалькларыстыкі: Р.М. Кавалёва «Тры псіхатыпы залётніка ў беларускіх песнях пра каханне і гендар» [5], Т. В. Лук’янава «Гендарная вызначанасць фальклорнага аўтара ў беларускіх легендах» [9], С. В. Шамякіна «Сказочная категория красоты в свете данных современной науки» [20], Н. В Карыцкая «Гендарныя стэрэатыпы ў беларускіх песнях пра каханне» [6], В. І. Палукошка «Сацыяльна-псіхалагічныя асновы вобраза свекрыві-маці ў беларускіх сямейна-бытавых песнях» [13]. Даследчыкі разглядалі розныя жанры народнай творчасці: сямейна-бытавыя песні, песні пра каханне, легенды і казкі. Асноўныя праблемы, якія закранулі аўтары, заключаліся ў інтэрпрэтацыі гендарных стэрэатыпаў, выражаных у фальклорных тэкстах. Гендарны падыход да аналізу фальклорных твораў дазваляе ўсвядоміць сюжэтныя сітуацыі і вобразы ў катэгорыях стабільнасці ці нестабільнасці «мужчынскіх» і «жаночых» стэрэатыпаў.

Так, Р. М. Кавалёва разглядзела тры псіхатыпы залётніка ў беларускіх песнях пра каханне. Даследчыца адзначыла, што беларускі народ пры дапамозе псіхалагічных дэталей, праз сімвалічныя характарыстыкі персанажаў тонка адрознівае тыпы залётнікаў: «у аднолькавых сітуацыях залётнікі паводзяць сябе адпаведна сваёй псіхалагічнай прыродзе, прычым амаль усім ім уласціва залежнасць ад гендарных стэрэатыпаў» [5, *207*]. Т. В. Лук’янава даследавала гендарную вызначанасць фальклорнага аўтара ў беларускіх легендах і прыйшла да высновы, што «спецыфіка фальклорнага аўтара заключаецца ў тым, што яго палавая прыналежнасць вар’іруецца ў залежнасці ад кожнага канкрэтнага твора і выяўляецца шляхам комплекснага аналізу» [9, *213*].

Як бачым, фалькларысты большую ўвагу надаюць гендарнаму аналізу казкавых, смехавых, а таксама пазаабрадавых песенных тэкстаў, што

тлумачыцца блізкасцю дадзеных твораў да рэалій жыцця, у той час пакідаючы вялікую прастору для гендарнага даследавання фальклору як у жанравым, так і тэарэтыка-метадалагічным кірунку.

Такім чынам, калі тэорыя гендара для філасофска-сацыяльных навук з'яўлецца адной з фундаментальных тэм (таму і шырока прадстаўленай у навукова-даследчай прасторы), то для фалькларыстыкі гэта новы і мала вывучаны, таму і перспектыўны аспект даследавання. Нягледзячы на тое, што да фальклорнай прозы даследчыкі-гендаролагі звяртаюцца часта, у навуковай літаратуры адсутнічае комплекснае, сістэматызаванае гендарнае вывучэнне празаічных жанраў беларускага фальклору. Без увагі засталіся пытанні залежнасці паэтыкі твораў ад пола-ролевай вызначанасці фальклорнага аўтара, уздзеяння гендара на мастацкую і вобразную сістэму, праблема аўтарства фальклорных тэкстаў і генезісу тыповых персанажаў.

ЛІТАРАТУРА

1. *Васина, А. В.* Гендерные стереотипы в анекдотах / А. В. Васина // Сборник научных трудов: Социально-психологические проблемы / под ред. Л.Э. Семеновой. – Нижний Новгород, 2004.

2. *Демина, В. М.* Гендерная концептосфера британского сказочного дискурса: от традиции к современности / В. М. Демина // Вестник СамГу / под ред. В.П. Карчик. – Самара, 2006. – № 10/2 (50).

3. *Здравомыслова, Е. А.* Гендерные стереотипы в дошкольной детской литературе: русские сказки / Е. А. Здрвомыслова // Преображение. 1998. – № 6.

4. *Ибрагимова, Л. К.* Отражение гендерных отношений в таджикских народных сказках**:** автореф. дис. канд. филол. наук: 10.01.09 / Л. К. Ибрагимова. – Душанбе, 2004.

5. *Кавалёва, Р.* Тры псіхатыпы залётніка ў беларускіх песнях пра каханне і гендар / Р. Кавалёва // Фалькларыстычныя даследаванні. Кантэкст. Тыпалогія Сувязі / пад нав. рэд. Р. М. Кавалёвай, В. В. Прыемка. – Мінск, 2004.

6. *Карыцкая, Н.* Гендарныя стэрэатыпы ў беларускіх песнях пра каханне / Н. Карыцкая // Фалькларыстычныя даследаванні. Кантэкст. Тыпалогія Сувязі / пад нав. рэд. Р. М. Кавалёвай, В. В. Прыемка. – Мінск, 2004.

7. *Коистра, Л. Е.* Особенности проявления русских и немецких гендерных стереотипов в анекдотах о женщинах / Л. Е. Коистра, Л. Ю. Щипицина // Вестник ВГУ: Лингвистика и межкультурная коммуникация. – Воронеж, 2005. – № 1.

8. *Коновалова, С. А.* Гендерная специфика выражения предикативных отношений в тексте русской народной волшебной сказки: автореф. дис. канд. филол. наук: 10.02.19 / С. А. Коновалова. – М., 2005.

9. *Лук'янава, Т.* Гендарная вызначанасць фальклорнага аўтара ў беларускіх легендах / Т. Лук'янава // Фалькларыстычныя даследаванні. Кантэкст. Тыпалогія Сувязі / пад нав. рэд. Р. М. Кавалёвай, В. В. Прыемка. – Мінск, 2004.

10. *Люсин, В. Н.* Особость архетипов женского/девичьего успеха в русской сказке / В. Н. Люсин // Общественные науки и современность. – М., 2000. – № 4.

11. *Мадлевская, Е.* Героиня-воительница в русских былинах / Е. Мадлевская // Язык – гендер – традиция: Материалы международной научной конференции 25-27 апреля 2002 года / под общ. ред. С.Б. Адоньевой. – СПб., 2002.

12. *Мелехова, В. Ю.* Фольклорный образ как средство формирования культуры гендерных отношений у подростков (К постановке проблемы) / В. Ю. Мелехова // Письма в Эмиссия / под ред. Р.М. Белавского. – М., 2006. – № 10.

13. *Палукошка, В.* Сацыяльна-псіхалагічныя асновы вобраза свекрыві-маці ў беларускіх сямейна-бытавых песнях / В. Палукошка // Фалькларыстычныя даследаванні. Кантэкст. Тыпалогія Сувязі / пад нав. рэд. Р. М. Кавалёвай, В. В. Прыемка. –Мінск, 2004.

14. *Пушкарева, Н. Л.* Читаем сказки «сквозь гендерные очки» / Н. Л. Пушкарева // Ребенок в современном мире. Открытое общество и детство / отв. ред. К.В. Султанов. – СПб., 2000.

15. *Птушка, А. С.* Об'єктивація гендерних стереотипів у текстах англомовних анекдотів: автореф. дис. канд. філол. наук: 10.02.04 / А. С. Птушка. – Харьків, 2008.

16. *Слышкин, Г. Г.* Гендерная концептосфера современного русского анекдота / Г. Г. Слышкин // Гендер как интрига познания (гендерные исследования в лингвистике и теории коммуникации). – М., 2002.

17. *Сокаева, Д. В.* Образ женщины-волчицы (ус-бирæгъ) осетинской несказочной прозы в контексте фольклора индоевропейских народов / Д. В. Сокаева // Известия СОИГСИ. Вып. 1 (40) / под ред. Ф. Х. Гутнов. –Владикавказ, 2007.

18. *Суковатая, В. А.* Сатира как репрессия: гендерные политики в бытовом фольклоре (На материале восточнославянских сказок) / В. А. Суковатая // Общественные науки и современность / под ред. К. Э. Ступова. –М., 2000. – № 4.

19. *Ткачик, О. В.* Гендерні стереотипи в англомовному фольклорі: автореф. дис. канд. філол. наук: 10.02.04 / О. В. Ткачик. – Київ, 2008.

20. *Шамякина, С.* Сказочная категория красоты в свете данных современной науки / С. Шамякина // Фалькларыстычныя даследаванні. Кантэкст. Тыпалогія Сувязі / пад нав. рэд. Р. М. Кавалёвай, В. В. Прыемка. – Мінск, 2004.

Рыма Кавалёва

ТРЫ ПСІХАТЫПЫ ЗАЛЁТНІКА Ў БЕЛАРУСКІХ ПЕСНЯХ ПРА КАХАННЕ І ГЕНДАР

Як гэта ні дзіўна, беларускія любоўныя песні да гэтага часу так і не сталі аб’ектам спецыяльнага даследавання. У самым агульным плане яны разгледжаны ва ўступным артыкуле І. К. Цішчанкі да тома «Песні пра каханне» са зводу «Беларуская народная творчасць» (Мінск, 1978). Шэраг старонак прысвяціў іх узнёсламу апісанню Н. С. Гілевіч у кнізе «Наша родная песня» (Мінск, 1968). Іншым шляхам пайшоў у сваёй працы «Тайны народнай песні» (Мінск, 1994) А. І. Гурскі, які прааналізаваў ідэйна-мастацкія асаблівасці звыш 120 любоўных песень, узятых са зборніка «Песні пра каханне». Усе даследчыкі так або інакш адзначалі высокія мастацкія якасці беларускіх любоўных песень. І. К. Цішчанка падкрэсліў, што вобразы двух галоўных герояў песень – дзяўчыны і хлопца «ўражваюць шырынёй мастацкага абагульнення і глыбінёй рэалістычнага выяўлення» [3, 5].

Сапраўды, вобраз хлопца з'яўляецца адным з галоўных, але каштоўнасць беларускіх любоўных песень трэба бачыць не толькі ў шырыні мастацкага абагульнення, а ў тым, што ў іх прадстаўлены разнастайныя тыпы залётнікаў. Паводзіны, думкі, размовы хлопцаў-залётнікаў сведчаць, што перад намі не адзін тыпаж, а некалькі. І калі І. К. Цішчанка зазначае сувязь характару хлопца з лепшымі рысамі беларускага народнага характару, то адразу паўстае пытанне аб крытэрыях вызначэння рыс народнага характару і характараў герояў любоўных песень. У межах аднаго артыкула мы не збіраемся вырашаць гэтую праблему цалкам і катэгарычна, а паспрабуем больш уважліва паглядзець на паводзіны хлопцаў, калі яны выступаюць у ролі залётнікаў, і адзначыць іх залежнасць ад псіхатыпаў герояў. Пэўны накірунак у дадзеным выпадку можа даць кніга А. Афанасьева «Синтаксис любви: Типология личности и прогноз парных отношений» (М., 2000). Аўтар працы зыходзіць з таго, «што ўсе нашы адрозненні тыповыя, як і паўтаральнасць тыповая гэтаксама» [1, *15*]. Разнастайнасць чалавечых тыпаў абумоўлена, на яго думку, суадносінамі чатырох псіхічных модулей, або функцый: Эмоцыі («душы»), Логікі («розуму»), Фізікі («цела») і Волі («духа»). Згодна з А. Афанасьевым, гэтыя модулі не з'яўляюцца роўназначнымі – яны ўтвараюць пэўную іерархію: «Як прырода пакладзе адна на адну гэтыя чатыры цагліны, такім і будзе ўнутраны свет індывідуума» [1, *17*]. У залежнасці ад магчымых чатырох пазіцый кожнай з гэтых функцый, пры якіх дзве верхнія (моцныя) супрацьпастаўляюцца дзвюм ніжнім (слабым), прычым I і IV з'яўляюцца выніковымі (гэта значыць, што пры самавыяўленні для іх вынік даражэй працэсу), II і III – наадварот, працэсійнымі, аўтар вылучае 24 псіхічныя тыпы, суправаджаючы іх аналіз ілюстрацыямі са спасылкай на характар вядомых асоб, якія пакінулі значны след у гісторыі і культуры.

Разам са студэнтамі мы паспрабавалі пайсці далей і вызначыць дамінуючы беларускі нацыянальны псіхатып, зыходзячы з асаблівасцей беларускага фальклору – люстэрка беларускага нацыянальнага характару. Каб захаваць чысціню эксперымента, кожны студэнт вырашаў прапанаваную задачу асабіста. Калі мы параўналі вынікі, то здзівіліся агромністай колькасці супадзенняў у меркаваннях. Пасля падагульненняназіранняў мы без асаблівых пярэчанняў прыйшлі да пэўнай высновы. Усе пагадзіліся з тым, што першую, выніковую, пазіцыю, галоўнай прыкметай якой з'яўляецца празмернасць, у беларуса займае Эмоцыя – «душа», г. зн. яго перажыванні, пачуцці, але Эмоцыя беларуса, у адрозненне ад палярнасці пачуццяў рускага чалавека, гарманічная, пра што красамоўна сведчыць адсутнасць у беларускай лірыцы залішне «распетых» (працяглых за кошт слоўна-музычных паўтораў) і залішне шалёна-рытмічных твораў. Нездарма лірычная песня «Ой, рэчанька, рэчанька», на думку айчынных даследчыкаў, – найлепшая ілюстрацыя да душэўнага ладу беларуса.

Другая пазіцыя, «працэсійная», была аддадзена Фізіцы («цела», цялесныя адчуванні). Трэба сказаць, што галоўная вартасць чалавека, якая праяўляецца ва ўсіх баках яго жыцця, на думку А. Афанасьева, якраз залежыць ад таго, што займае ў яго другую пазіцыю. Звычайна ўладальнікі 2-й Фізікі – працалюбівыя і

працаздольныя людзі, добрыя бацькі. Звярнуўшыся да аналізу гісторыі і сучаснага стану беларускага фальклору, заўважаем, што вялікае месца займаюць у ім каляндарна-абрадавыя песні з апяваннем гаспадароў, гаспадаркі, магічным заклінаннем багатага ўраджаю. Акрамя таго, толькі ў беларусаў ёсць шырокае кола нацыянальна адметных талочных песень, прысвечаных удзельнікам калектыўнай працы-дапамогі. А яшчэ беларусы могуць ганарыцца сваімі хрэсьбіннымі песнямі з іх увагай да нованароджанага дзіцяці і яго бацькоў, неўласцівымі фальклору іншых славянскіх народаў. Наогул, багацце беларускага фальклору можна зразумець і вытлумачыць якраз 2-й Фізікай беларуса, які з'яўляецца працаўніком не толькі ў матэрыяльнай, але і ў мастацкай сферы.

Трэцюю, самую дваістую, уразлівую, слабую ступень у беларуса займае Логіка, псіхічная функцыя, уладальнікам якой А. Афанасьеў дае вобразнае азначэнне «скептык». Трэцяя Логіка пазбягае спрэчак, але любіць нетаропкую, добразычлівую размову. Больш за ўсё 3-я Логіка баіцца паказацца дурнем. Нездарма беларусы з вялікай прыхільнасцю ставяцца да казак, у якіх дурнем застаецца пан, а просты селянін, якога пан лічыць дурным, на самай справе аказваецца разумным і знаходлівым. Бясстрашная 2-я Логіка будзе сумнявацца нават у традыцыйных ісцінах, а 3-я – хаваецца за іх, таму менавіта ад яе носьбітаў даводзіцца чакаць падтрымкі гендарных забабонаў у адносінах да жанчыны, яе месца ў грамадскім жыцці і становішча ў сям'і, пра што сведчыць вялікая колькасць гендарна афарбаваных прыказак і прымавак.

Трэцяя Логіка не схільна да адкрытага бунту, але гэта не значыць, што беларусы пакорлівыя фаталісты, проста іх бунт супраць улады мае іншы характар, чым у рускіх і ўкраінцаў: ён не выбуховы, не моцны, але ўпарты і ціхі. Грунтуючыся на змесце беларускіх легенд, можна заўважыць, што беларусы часцей за ўсё цішком збягалі ад паноў-прыгнятальнікаў, імкнучыся дасягнуць вольных зямель, няхай тыя і будуць сярод гіблых балотаў. Шчырую радасць адчулі ўцекачы, калі ўбачылі сухія мясціны, і па першаму слову, якое вырвалася з іх вуснаў, назвалі новую вёску Радастава (легенда аб заснаванні в. Радастава Драгічынскага раёна Брэсцкай вобласці). А вось жыхароў суседняй вёскі Сварынь, выхадцаў з блізкай Украіны, празвалі сварынцамі за тое, што яны, абараняючы сваю годнасць, увесь час спрачаліся з панам. Нарэшце той не вытрымаў і проста прагнаў ад сябе тры самыя непахісныя і непакорлівыя сям'і, якія перабраліся на Беларусь (легенда аб заснаванні в. Сварынь Драгічынскага раёнана).

Асобная тэма – схільнасць 3-й Логікі да прымхаў і забабонаў. У беларускім фальклоры выдатна прадстаўлены казанні, звязаныя са сферай ніжэйшай міфалогіі, таму беларускія матэрыялы лічацца ў славістаў багатай і дастаткова надзейнай крыніцай для рэканструкцыі міфалагічных уяўленняў старажытных славян.

А. Афанасьеў падкрэсліў, што «Воля... з'яўляецца нябачным стрыжнем усяго парадка функцый». У залежнасці ад месца Волі на ступенях функцыянальнай іерархіі ён вылучыў, вобразна ахарактарызаваўшы іх, псіхатыпы з 1-й Воляй («цар»), 2-й («дваранін»), 3-й («мешчанін») і 4-й

(«прыгонны»), прычым, на яго думку, «1-я Воля – уся ***як бы*** маналог, лішак, вынік, індывідуалізм, 2-я Воля – уся ***як бы*** норма, дыялог і працэс, 3-я Воля – уся ***як бы*** закамплексаванасць, татальная ўразлівасць, 4-я Воля – уся ***як бы*** воск, залежнасць і ўсёяднасць» [1, *138*]. Тыповага беларуса з яго чацвертай Воляй вызначае тое, што ў любой сістэме ён «аўтаматычна змяшчае сябе не на верхнюю, як «цар», а на ніжнюю яе ступень, адводзячы сабе ролю пасомага, падначаленага, дзіцяці» [1, *205*]. Самымі мілымі людзьмі на свеце назваў носьбітаў 4-й Волі А. Афанасьеў, і яго характарыстыка цалкам адпавядае беларускаму нацыянальнаму характару. Характарызуючы беларусаў, даследчыкі падкрэслівалі такія іх рысы, як абаяльнасць, ветлівасць, даверлівасць, добразычлівасць, шчырасць, арыентацыю на традыцыі і аўтарытэты. Можна дадаць, што беларус успрымае і будуе адносіны па прыказках і песнях, яго мысленне фальклорна арганізаванае.

Калі б мы ў аспекце беларускага нацыянальнага характару аналізавалі каляндарна-абрадавую паэзію беларусаў, то ў якасці базавых псіхічных функцый, безумоўна, абралі б яго 1-ю Эмоцыю і 2-ю Фізіку. Але разглядаючы тыпы залётнікаў у песнях пра каханне, лічым мэтазгодным абапірацца на дамінуючую 1-ю Эмоцыю. Пры гэтым, памятуючы аб тым, што стасункі галоўных персанажаў любоўных песень у большай ступені будуюцца ў залежнасці ад іерархічнага становішча Волі, чым ад Фізікі і Логікі, спынімся на аналізе толькі трох тыпаў залётнікаў, у якіх Воля адпаведна займае чацвертую, трэцюю і другую ступень.

Такім чынам, будзем лічыць, што выражэнне пачуццяў у беларускага хлопца-залётніка часцей за ўсё праходзіць па яго 1-й Эмоцыі. Уладальнік 1-й Эмоцыі (А. Афанасьеў вобразна назваў яго «рамантыкам») – звычайна вельмі таленавіты залётнік, бо здольнасць адчуваць і выказваць пачуцці закладзена ў ім прыродай. Дыяпазон і спектр пачуццяў у такога залётніка агромністы – ад прыцішанага да надзвычай эмацыянальнага, што і знайшло ўвасабленне ў беларускіх любоўных песнях. Тут неабходна зрабіць адну істотную заўвагу. Агульнапрызнана, што бытавыя пазаабрадавыя песні – гэта ў асноўным жаночая творчасць. Такім чынам, нават тады, калі залётнік выступае ў ролі экспліцытнага аўтара, прысутнічае ў песнях як суб'ект выказвання, за яго часцей за ўсё «гаворыць» жанчына – аўтар імпліцытны, якая нібыта пераўвасобілася ў героя. Адсюль вынікае, што залётнік як вобраз любоўнай лірыкі, як пэўны псіхалагічны тып трансліруецца праз бытавую і фальклорную свядомасць жанчын. Яго вобраз і пачуцці – абагульненне жаночых назіранняў над залётнікамі, іх здольнасцю ўзбуджаць эмацыянальна-псіхалагічныя рухі дзявочай душы.

Прывабнасць залётніка не так у аблічччы, хаця ў песнях адзначаюцца рысы яго знешнасці – «*сам бялявы, вус чарнявы*», як у голасе і словах. Дзяўчына шкадуе, што яна не зязюлька, а то б «*абляцела ўсю Украіну і цёмны лясочак і пачула міленькага* <u>*ціхі*</u> *галасочак*» [3, *57*]. Менавіта на яго голас, а зусім не на голас бацькоў, гатова, забыўшыся пра ўсё, бегчы дзяўчына:

Я пайду, да душы, пайду, далібог, пайду
Ночка відна, рэчка ціха, кладачка машчона [3, *53*].

Залётнік-«рамантык» звычайна шчодра адораны музычным голасам з прываблівым тэмбрам, які западае ў душу дзяўчыны:

Пайду ў лес, пайду ў лес,
Наламаю маю,
Дзе мой мілы запяе –
Па голасу ўзнаю [3, *58*].

Выкрываючы «рамантыка», А. Афанасьеў дае яму даволі знішчальную характарыстыку: «Шакіруючая праўда такая, што «рамантык» – такуючы глушэц, які жыве ў ілюзорным свеце гіпертрафіраваных перажыванняў, дабраахвотны заложнік сваіх залішніх і аўтаномных эмоцый» [1, *42*]. Беларускага залётніка хутчэй за ўсё можна назваць салаўём, што адпавядае яго сімвалічнаму абазначэнню ў тых любоўных песнях, дзе разбураецца гендарны стэрэатып мужчыны, згодна з якім яго вызначальнымі рысамі з'яўляюцца стрыманасць пачуццяў, рашучасць, мужнасць. Куды падзяваецца гэтая стрыманасць, калі хлопец залятаецца да дзяўчыны! Ён упарта «ходзіць каля хаты» [3, *57*], а калі дзяўчына не выходзіць, то яго рэакцыяй могуць быць слёзы і жаласлівыя гаваркія словы:

Ходзіць Ясенька
Ды скрай ваконца,
Ўсё плача:
– Выйдзі, дзяўчына,
Сэрца адзіна,
Да мяне.
Сінія вочы
Спаці не хочуць
Без цябе! [3, *88*].

Хлопец ніколі не ўтрымаецца ад таго, каб ў прывабным свеце выказаць сябе перад дзяўчынай, падкрэсліць, на якія ахвяры ён здатны дзеля сустрэчы з ёю:

– Дзе ж ты, мілы, валачыўся,
Што па пояс замачыўся?
– Я ішоў к табе расою,
Па пожаньцы над ракою [3, *74*].

А хіба не было іншага шляху, бо спатканне адбылося не ўвечары, калі трэба ісці да дзяўчыны патаемна, а тады, калі ўжо «на двары дзень бяленькі»?

Даўно заўважана такая акалічнасць: чамусьці самыя лепшыя, узнёсла-эмацыянальныя залётнікі не вельмі спяшаюцца са сватаннем і шлюбам. Так, адзін з варыянтаў песні «Ой, рэчанька, рэчанька» завяршаецца здзіўленым пытаннем: «Ах, Ясенька, чаму ты не жэнішся» [3, *60*]. Адказ на яго знаходзім у песні «Сядзіць голуб на дубочку»:

Не ўсе тыя сады цвітуць,
Што раскідаюцца,
Не ўсе тыя дзевак бяруць
Што заляцаюцца [3, *105*].

Зразумець гэтую акалічнасць можна з улікам заўвагі А. Афанасьева: эмацыянальная мова залётніка-«рамантыка» і сапраўднасць – розныя рэчы. За

шчырым прызнаннем у каханні зусім не абавязкова стаіць думка аб хуткай жаніцьбе. Вельмі часта яе, наадварот, няма, бо, па А. Афанасьеву, «стасункі наогул праходзяць не па эмацыянальнай, а па валявой функцыі» [1, *41*]. А калі яна чацвертая («прыгонны»), то гэта значыць, што каханая дзяўчына дарэмна будзе чакаць сватоў. Тут улада належыць ужо гендарным стэрэатыпам паводзінаў. Нягледзячы на тое, што беларускія бацькі даволі памяркоўна ставіліся да пачуццяў сваіх дзяцей, імкнуліся ўлічваць іх, калі справа тычылася сватання дзяўчыны, хлопец разумеў і прымаў як належнае, што апошняе слова заставалася за імі. Так і ў песні «А калі ж той вечар» каханак, якога дзяўчына патаемна прымае ў сваёй хаце, шчыра прызнаецца:

– Я цябе, дзяўчына,
Любіў, любіць буду,
Сазнаюсь па праўдзе –
Сватаці не буду.
Рад бы я ўзяці –
Не вяліць мне маці.
Як цябе вазьму я,
То не ўседжу ў хаце [3, *86*].

І ў гэтых словах увесь залётнік-«рамантык» з чацвертай Воляй. Звяртае на сябе ўвагу той факт, што ўсё ж такі ў песні дапушчаецца магчымасць узяць дзяўчыну нават супраць волі маці, але каханак клапоціцца не аб дзявочым лёсе, а аб сваім уласным: «то не ўседжу ў хаце». Вялікая бяда для дзяўчыны, калі на яе шляху сустрэнецца «рамантык» з воляй «прыгоннага», якога яна пакахае. Асаблівасць псіхатыпу такога залётніка палягае ў тым, што ім вельмі лёгка кіраваць збоку. Можна па-рознаму інтэрпрэтаваць сітуацыю ў песні «Чаму не прышоў, як месяц узышоў» у залежнасці ад таго, якім мы палічым стаўленне хлопца да дзяўчыны. Калі ён ужо не кахае дзяўчыну, то адбываецца, што хлопец, па сутнасці, здзекваецца з яе, апраўдваючыся тым, што яго не пусціла меншая сястра. Але тут магчымы і іншы варыянт: перад намі прадстаўнік 4-й Волі. Для такога хлопца дастаткова нават малога ціску збоку, каб ён падпарадкаваўся і не паехаў да дзяўчыны, хаця і каня меў, і сцежку ведаў, і маці выпраўляла, але меншая сястра так яго застрашыла, што ён застаўся ў хаце [3, *89–90*].

«Рамантыкі» з 4-й Воляй мілыя, абаяльныя, але слабыя людзі, якія схільны паважаць традыцыі, чужы аўтарытэт, толькі не саміх сябе, уласныя жаданні і памкненні. Для іх вельмі важна, што гавораць людзі, і дзяўчыне застаецца з сумам адзначаць:

А за ліхімі за марозамі
Рутачка не ўсходзіць,
А за людскімі языкамі
Міленькі не ходзіць [3, *111–112*].

У такога залётніка, які сапраўды шчыра кахае дзяўчыну, заўсёды напагатове папрокі са спасылкай на чужыя меркаванні:

– А я табе скажу,
Што людзі гавораць, –
Што да цябе, мая міла,

Кавалеры ходзяць [3, *117*].

Яшчэ больш слабы, уразлівы да вясковых плётак «рамантык» з 3-й Воляй («мешчанін», па вызначэнні А. Афанасьева). Ён вельмі нерашучы, няўпэўнены ў сабе. Звычайны стан душы хлопца з 3-й Воляй – сум, туга, журба, скаргі на долю. Ён сам не разумее, што з ім адбываецца, чаму ён не такі, як усе людзі: «*Божа мой, божа, па кім я ўдаўся*?» [3, *238*]. Часта яго каханне моцнае, ды нявыказанае: дзяўчына можа і не здагадвацца пра яго пачуцці, бо хлопец не асмеліўся зрабіць крок насустрач свайму шчасцю і дзяўчыну аддалі за другога. Ён той самы заўсёдны «трэці», які «*слёзы роніць, што любіў ды й не ўзяў*» [3, *243*].

Аналізуючы песню «А дзе тая крынічанька» [3, *238–239*], А. Гурскі сцвярджае, што хлопец, каханая дзяўчынанька якога «за іншага пашла», «не збіраецца нудзіць і сумаваць. Рашучы і настойлівы, ён упэўнены, што верне каханую». На яго думку, другая частка песні, якая змяшчае выказванні-намеры лірычнага героя, «пазбаўлена якой бы там ні было меланхоліі. Наадварот, яна гучыць у выразным мажорным тоне:

Ой, я тую крынічаньку
Тычкам пeратычу,
Да я сваю міленькую
К сабе пераклічу [2, *131*].

Так, калі глядзець толькі звонку і слухаць толькі словы. А калі паспрабаваць зразумець сітуацыю знутры як аўтаномную, то давядзецца прызнаць, што ўсё гэта толькі пустыя мары і неадэкватная ацэнка сапраўднай сітуацыі, як і ў яшчэ адным варыянце песні, дзе герой у думках звяртаецца да засмучонай і заручонай з другім дзяўчыны, калі тая плача па з’ехаўшаму з войскам нашаму герою, прасцей кажучы, збегшаму ад неабходнасці прыняць рашэнне:

Не плач, не плач, дзяўчынанька,
Я к табе вярнуся.
Усёй душою, шчырым сэрцам
К табе прыхілюся.
Зажывём мы, запануем,
Як галубкоў двое,
І раздзелім з табой шчасце,
Долю і нядолю [3, *240*].

Не вернецца і не раздзеліць, а калі і вернецца, то нічога не зробіць. Не звяртаючы ўвагі на рэальнасць, такі залётнік часам шчыра верыць у магчымасць ідэальнага выхаду са становішча, захапляючыся ўласнымі марамі і трызненнямі, абараняючы тым самым сваё сапраўднае бяздзейснае «я» ад расчаравання. А. Афанасьеў падкрэсліў даволі непрывабную рысу эмацыянальнага чалавека з 3-й Воляй: ён «ліцэдзейнічае не толькі ў грамадстве, але і перад самім сабой» [1, *182*]. Драматычна напружаная сітуацыя адразу высвечвае недахоп высакародства і чуласці ў такога залётніка. Калі дзяўчына каля крыніцы сарамліва адмаўляецца ад яго пярсцёнка і паслуг, ён не разумее яе сціпласці і адразу пачынае незадаволена падазраваць яе ў здрадзе, шкадаваць сябе, свае пачуцці і марна патрачаны час:

Ой, напэўна, дзяўчыначку
Другі спалюбіў,
Жалка, жалка маіх ножак,
Што я к ёй хадзіў.
Жалка, жалка маіх ручак,
Што я абдымаў,
Жалка, жалка маіх губкаў,
Што я цалаваў [3, *244*].

Хлопцу нават не прыходзіць у галаву, што ён здольны «перагуляць» саперніка, якога, можа, сам і выдумаў, не разумеючы прычыну паводзінаў дзяўчыны.

Несвядомы падман і самападман – тая зброя, якой схільны карыстацца эмацыянальны залётнік з 3-й Воляй, каб нейкім чынам прыстасаваць сітуацыю да свайго душэўнага ладу. Яму не пазайдросціш, бо гіпертрафіраваная 1-я Эмоцыя заўсёды афарбоўвае сітуацыю ў чорны колер і робіць яго ўнутраныя пачуцці глыбока трагічнымі. Дастаткова самай маленькай псіхалагічнай перашкоды ці праблемы, каб хлопца напаткала мацнейшая дэпрэсія, пра што сведчыць яго ацэнка ўласнага стану: «*Каля майго сэрца ўсё журба ўецца*» [3, *248*], і яшчэ больш экспрэсіўная – «*сэрца маё з жалю разрываецца*» [3, *248*]. «*Смуцен, невясёл*» [3, *247*] – звычайны стэрэатып апісання псіхалагічна зломленага залётніка. Водбліск душэўных пакут такога персанажа знаходзім у шэрагу твораў-маналогаў з красамоўнымі зачынамі «*Забалела галованька, відна, я памру*» [3, *245*], «*Баліць мая галованька, знаць, скора памру*» [3, *247*], «*Журба мая, журба, ты мяне журыла… і з розуму збіла*» [3, *248*]. Пужаецца, стогне, енчыць ды не памірае, бо спадзяецца, што нехта перапыніць яго пакуты і прывядзе каханую. Але парадокс заключаецца ў тым, што людзі нават не ведаюць пра аб’ект яго пачуццяў, хаця шчыра імкнуцца дапамагчы гаротніку: «*Ой, прывялі дзяўчыначку, відна, не маю*» [3, *245*]. Паўстае цікавы тып заглыбленага ў свае пачуцці хлопца, які нібыта існуе ў другой рэальнасці і заўсёды няўмольна спазняецца і з прызнаннем у каханні, і з сватаннем. Лёгка заўважыць, што ў першую чаргу ён шкадуе не дзяўчыну, якую аддаюць за другога, а сябе, і яго хваравітыя скаргі выліваюцца ў двухсэнсоўную формулу: «*Ды жаль жа мне дзяўчыначкі, што яе не ўзяў*» [3, *246*]. Спрабуючы ўпэўніць сябе ва ўласнай годнасці, ён схільны змагацца з журбою толькі адным вядомым яму спосабам – гарэлкай:

Я слаўны хлапчына,
Журбы не баюся,
Пайду да карчомкі,
Водачкі нап’юся [3, *248*].

Зноў жа самападман, бо, здаецца, не дапамагае добра правераны мужчынамі сродак. Пасіўнага, прыбітага сваімі перажываннямі хлопца звычайна жэняць бацькі, бо сам ён здольны толькі журыцца, засмучацца, хадзіць каля Дунаю, думаць аб самагубстве [3, *211*] або гуляць з недаросткамі [3, *212*]. Знаходзячыся ўвесь час у нейкім няпэўным становішчы, хлопец

бессэнсоўна ходзіць, блудзіць, плача, параўноўвае сябе з больш актыўнымі таварышамі, баіцца цяперашняга, а яшчэ больш будучага. Адна надзея на Бога:

Божа, з неба высокага
Глянь на мяне, маладога!
Глянь на мяне, што я прашу,
І дай мне жонку харашу.

Хлопец з 3-й Воляй з'яўляецца найлепшай ілюстрацыяй да ідэй З. Фрэйда. Псіхалагічна ён залежыць ад маці. У апісанні добрай, на яго погляд, жонкі адчуваецца моцны ўплыў матчыных меркаванняў аб ідэальнай нявестцы:

Штоб была добра гаспадыня
І харошая дружына,
І каб хаты пільнавала,
І другога не кахала [3, *210*].

Карацей, у сваёй жонцы ён хоча знайсці другую маці, аднак гэтага не адбываецца.

Тыповай была сітуацыя, калі шлюб бралі згодна дамоўленасці паміж бацькамі. Адсюль горкае расчараванне ў сямейным жыцці абодвух бакоў. Выдадзеная за нялюбага, дзяўчына адразу была запраграмавана на нешчаслівы лёс, але ж не ў лепшым становішчы знаходзіўся і малады муж. У сваіх няшчасцях ён вінаваціў не самога сябе, не сваю былую нерашучасць, з-за якой згубіў каханую дзяўчыну, не свой страх браць на сябе адказнасць у прыняцці рашэнняў, а бацькоў і, немаведама чаму, сваю жонку. Звычайнымі былі ўцёкі слабой волі ў п'янства, схільнасць да сямейнага садызму, жаданне прынізіць жонку, спагнаць на ёй сваю злосць і няслушнасць. Менавіта дадзены тып з'яўляецца ў сямейна-бытавых песнях самым яскравым выразнікам і носьбітам гендарных забабонаў, згодна з якімі ён будуе сістэму заганных стасункаў ва ўласнай сям'і.

Прыемна адзначыць, што шмат твораў беларускай любоўнай лірыкі прысвечана апяванню вернага, шчырага, шчодрага кахання хлопца, які не здольны на здраду, не схільны слухаць, што кажуць людзі:

Няхай гавораць, няхай сачуюць
Хоць цэламу свету.
Я цябе любіў, любіць буду,
Мой ружовенькі цвету! [3, *119*].

Або:

– Няхай гавораць,
Мы іх не баімся,
Прыдзе та нядзеля,
На шлюб станавімся [3, *124*].

Відаць, у гэтых выпадках мы маем зусім іншы тыпаж залётніка – уладальніка 2-й Волі ("двараніна"), бачым перад сабой смелага, рашучага, непахіснага ў сваіх пачуццях хлопца. А. Афанасьеў наступным чынам тлумачыць гэты тып: «У «двараніна» – вялікае сэрца. Не хачу нікога крыўдзіць, але толькі 2-й Волі дадзена па-сапраўднаму кахаць. Шчырае каханне – самааддача. А на самааддачу здольны толькі той, хто гатовы дзяліцца, каму

ёсць што даць, і даць без рызыкі збяднення. Усім гэтым умовам адпавядае толькі 2-я Воля» [1, *166–167*].

Менавіта каханак з 2-й Воляй з'яўляецца лепшым прадстаўніком мужчыны-беларуса, выразнікам і захавальнікам сапраўднай народнай маралі, а не гендарных міфаў. Ён не ўлашчвае дзяўчыну падарункамі і ліслівымі словамі, каб потым здрадзіць, ашукаць яе давер, а ставіцца да каханай ўзнёсла і з павагай:

А што ж я думаю,
Красну дзевіцу кахаю,
Паклічу я мілу
К сабе на параду [3, *195*].

Чалавек, які жыве ў суладдзі з сабою, прыгожа і адкрыта заляцаецца да дзяўчыны, знаходзячы для яе асабліва цёплае вобразнае азначэнне – *радушэнька*:

Там і рэчка, там і мост,
Там я сваю радушэньку
На ручаньках перанёс.
Перанёс, пераскочыў,
Нічога не замачыў [3, *190*].

Людзі часта не могуць зразумець таго, што для такога хлопца каханая – найпрыгажэйшая ў свеце. На іх здзіўленае пытанне, «*ці ты п'ян быў, ці змыліўся, што ў такую некрасівую ўлюбіўся*», ён упэўнена і свядома адказвае:

Я не п'ян быў, не змыліўся:
У дзявочы ясны вочы
Улюбіўся! [3, *192*].

«Асобасная адкрытасць, прастата, адэкватнасць сабе ў любой сітуацыі, адсутнасць другога, задняга плана» – асновапалагальныя, на думку А. Афанасьева, элементы другой псіхічнай функцыі [1, *167*]. Сімвалічным вобразам такога хлопца з'яўляецца сокал. Цікава, што дзяўчына і яе маці інтуітыўна адчуваюць надзейнасць хлопца-сокала, маці нават дае дачцэ параду хутчэй прынадзіць сокала [3, *91*]. Хлопец-арол можа проста звесці дзяўчыну [3, *65*]. Імпульсіўнасць учынкаў асабліва характэрна для казакаў, якія затлумліваюць галаву даверлівым дзяўчатам, забіраюць з сабою, а потым яшчэ і насміхаюцца з іх. Інакш у хлопца-сокала: словы і ўчынкі прадуманы, вывераны. Суцяшаючы каханую, якая чамусьці «*на свайго міленькага зажурылася*», хлопец разумее прычыну яе турботы і спяшаецца выправіць становішча, прапануючы дзяўчыне разам ехаць да яе хаты. З пачуццём уласнай годнасці ён шляхетна, не хаваючы сваіх самых добрых намераў у дачыненні да дзяўчыны, звяртаецца да яе маці:

– Добры вечар, стара маці,
А я вось – твой зяць.
Ці не пусціш Ганулечку
У сад пагуляць [3, *85*].

Толькі моцны чалавек без страты сваёй годнасці здольны схіліцца да ножак маці дзяўчыны, просячыся нанач, але не проста начаваць, а «*касу*

таргаваці, цябе, маладую, за сябе ўзяці». Ён шчодра кладзе «*за русую касу тры тысячы*» і забірае дзяўчыну з сабою [3, *268–269*].

Немагчыма ўявіць сабе, каб «сокал» прапанаваў дзяўчыне смяротнае выпрабаванне:

Зчаруй, дзеўка, брата свайго,
Будзеш меці міленькага [3, *106*].

Або каб з яго вуснаў вываліся такія папрокі і праклёны:

– Я цябе любіў,
Я цябе кахаў,
Цераз цябе, маладую,
Многа ноч не спаў.
Ой, а ты мяне
Ужо пакінула,
Бадай твая красонька
Марна згінула [3, *66*].

Або:

– А каб жа ты, дзяўчыначка,
Тады замуж пайшла,
Як у млыне на камені
Пшанічанька ўзышла [3, *216*].

«Салавей» скажа каханай, што думаў яе браці, але адразу спашлецца на перашкоду: «*Цераз злыя варажэнькі мушу пакідаці*» .Справа не ў ворагах, а ў меркантыльнасці кандыдата:

Ой, каб жа ты, дзяўчынанька,
Капу грошай мала,
То са мною, дзяўчынанька,
У пары б ты стаяла [3, *164*].

А «сокала» не вельмі цікавіць пасаг дзяўчыны: «*Ты ў мяне пасаг сама, як на небе зара*» [3, *153*].

Хлопец-«салавей» чуе толькі сябе, «сокалу» прыемна слухаць мілую:

Ой, выйдзі, дзеўча, сэрца і душа,
Да прамоў жа мне слова [3, *119*].

Душэўная шчодрасць «сокала» праяўляецца ў тым, што ён схільны да дыялогу, умее гаварыць і слухаць другога, нагаварыцца з мілай для яго вялікае шчасце [3, *262*]. Ён любіць і паважае сваіх бацькоў, але гэта той тып, які разумее, што будаваць уласную сям'ю трэба праз даверлівыя стасункі з дзяўчынай, а не па падказцы старэйшых:

З бацькам жыву, з маткай жыву
Ды не нажывуся,
А з табой, дзяўчыначка,
Не нагаваруся [3, *381*].

Відаць, невыпадкова, маці раіць дачцэ назваць такога хлопца «мілым да саколам», калі той просіць: «*Маладая дзяўчыненька, размоўся са мною*» [3, *125*]. Стасункі «сокала» з каханай вызначаюцца вялікай адказнасцю.: «*Будзем гаварыці, як на свеце жыці*» [3, *190*]. Цікава, што дзяўчыны па-рознаму

ацэньваюць магчымыя паводзіны «сокала» і «салаўя», калі «*бог знае, бог ведае*», дзе тыя начуюць. У вернасці «сокала» дзяўчына цалкам упэўнена:

Начуе мой мілы
У лузе пры даліне [3, *270*].

«Салаўю» дзяўчына не вельмі давярае, бо ад яго можна чакаць усяго, пра што сведчаць такія словы:

Калі ён у дарозе,
Прынясі яго, божа,
Калі ў дзеванькі на пасцеленьцы,
Пакарай яго, божа [3, *272*].

Цяжка ўявіць сабе, што «салавей», даведаўшыся пра цяжарнасць дзяўчыны ці нараджэнне дзіцяці, пашкадуе гаротніцу, ад якой адраклася ўся радзіна, кінецца яе суцяшаць, абяцаючы адразу ажаніцца. Цвёрды, высакародны характар «сокала» не ведае ваганняў. Па-першае, ён спяшаецца не проста да маці свайго сына, а «*да кахання свога*». Па-другое, яго цешыць тое, што ён стаў бацькам. Не звяртаючы ўвагі на «*радзімоньку*», што, «*як сабакі, брэша*», хлопец бярэ каханую «*за ручаньку, лічэйка цалуе*» [3, *356*]. У другой песні «сокал» чыстасардэчна прызнаецца камандзіру, чаму яму тэрмінова трэба паехаць на радзіму: «*Мае дзеўка сына праз маю прычыну*» [3, *357*]. Добра разумеючы становішча дзяўчыны з пазашлюбным дзіцем, мець якога лічылася на вёсцы ганьбай, ён не цураецца адказнасці і маральна падтрымлівае бедную маладую маці, якая да таго завагалася, што ў яе нават з'явіліся думкі аб смерці:

– Не ўмірай, дзяўчына,
Гадуй маго сына,
З Русі павярнуся,
З табой ажанюся [3, *358*].

«Сокалу» менш за ўсё ўласцівы мужчынскі эгаізм. Не ведаючы, калі ён вернецца на радзіму, «сокал» дае дзяўчыне свабоду: «*Нас на свеце многа – выбірай любога*» [3, *367*]. І гэта зусім не абыякавасць да яе пачуццяў, а павага да асобы, далікатнасць і бескарыслівасць узнёслага характару. Апынуўшыся далёка ад каханай, ён не шукае ёй замену, а «*штодзень лісты піша*» [3, *398*]. Парукай яго вернасці з'яўляецца сумленне, якое не дазваляе ашукаць давер дзяўчыны:

– Скарай мяне, божа, у вялікай дарозе,
Калі я замыслю аб іной нябозе.
Ты ў мяне, дзяўчына, ты адна,
Як на небе ясная зара [3, *400*].

Разлучыць яго з дзяўчынай можа, бадай, толькі смерць:

Перад богам прысягаю,
Як любіў, так і кахаю,
Тады скончу міласць к тобе,
Калі лягу ў цёмным гробе [3, *404*].

Відаць, здольнасцю стварыць шчаслівую сям'ю больш адораны менавіта тып «двараніна» (1-я Эмоцыя, 2-я Воля), але тэма шчаслівай сям'і не надта

цікавіць мастацтва, у тым ліку і народныя сямейна-бытавыя песні, бо, як яшчэ заўважыў Л. Талстой, усе шчаслівыя сем'і шчаслівыя аднолькава.

На жаль, у адным артыкуле немагчыма разгледзець стаўленне да кахання ўсіх вылучаных А. Афанасьевым 24 псіхатыпаў. Мы спыніліся толькі на трох найбольш цікавых і паэтычна распрацаваных тыпах залётніка, трох модулях, вызначыўшы іх па 1-й Эмоцыі, наогул характэрнай для беларусаў, і трох пазіцыях Волі – другой, трэцяй і чацвёртай. Але і гэтага аказалася дастаткова, каб упэўніцца ў тым, што вобраз залётніка ў песнях пра каханне не маналітны. Вельмі важна адзначыць, што беларускі народ пры дапамозе псіхалагічных дэталей, праз сімвалічныя характарыстыкі, унутраныя маналогі і дыялогі персанажаў тонка адрознівае розныя тыпы залётнікаў. Высветлілася, што ў аднолькавых сітуацыях яны паводзяць сябе адпаведна сваёй псіхалагічнай прыродзе, прычым пэўная незалежнасць ад гендарных стэрэатыпаў ўласціва толькі прадстаўнікам 2-й Волі.

ЛІТАРАТУРА

1. *Афанасьев, А.* Синтаксис любви: Типология личности и прогноз парных отношений / А. Афанасьев. – М., 2000.
2. *Гурскі, А. І.* Тайны народнай песні / А. І. Гурскі. – Мінск, 1994.
3. Песні пра каханне / склад. І. К. Цішчанка. – Мінск, 1978.

Таццяна Лук'янава

ГЕНДАРНАЯ ВЫЗНАЧАНАСЦЬ ФАЛЬКЛОРНАГА АЎТАРА Ў БЕЛАРУСКІХ ЛЕГЕНДАХ

Праблема фальклорнага аўтара з'яўляецца адной з найбольш актуальных у фалькларыстычнай навуцы і мае два галоўныя аспекты: фальклорны аўтар як стваральнік мастацкага тэксту і прысутнасць фальклорнага аўтара ў тэксце. У межах названых аспектаў мэтазгодна разглядаць і іншыя, больш прыватныя пытанні, у тым ліку і пытанне аб гендарнай вызначанасці фальклорнага аўтара.

«Фальклорны аўтар» як абагуленая і адцягненая катэгорыя не можа быць надзелена той ці іншай палавой прыкметай. З іншага боку, відавочна, што фальклорныя тэксты ствараюцца мужчынамі і жанчынамі, а гэта не можа не адбіцца на фальклорным аўтары.

Прыдатным матэрыялам для разгляду дадзенай праблемы з'яўляюцца беларускія легенды: іх бытаванне не мае полаўзроставых абмежаванняў, яны ў аднолькавай ступені належаць і мужчынам, і жанчынам. Для вызначэння гендарнай стратыфікацыі фальклорнага аўтара ў беларускіх легендах уяўляецца мэтазгодным звярнуцца да аналізу апавядальных структур і вобразнасці мастацкіх твораў, а таксама звярнуць увагу на агульную маральную ацэнку сітуацыі.

Найбольш пашыранымі для фальклорнай прозы формамі прысутнасці фальклорнага аўтара ў тэксце на суб'ектным узроуні з'яўляюцца формы апаведача і апавядальніка. Спецыфіка апавядальніка ў тым, што ён выступае не толькі як суб'ект мыслення, але і як герой-персанаж твора, таму гэта заўсёды ці мужчынскі, ці жаночы персанаж. «*Аднаго разу ў нядзелю я, паабедаўшы, прылёг на прызбе трохі аддыхнуць да і моцна заснуў. Ось сніцца мне, што нейкі старац кажа, штоб я ўзяў штых да йшоў на капец...*» [3, *412*]. Не цяжка вызначыць палавую прыналежнасць апаведача і ў тых выпадках, калі яскрава прасочваецца яго пункт погляду на падзеі і герояў. Зразумела, што, калі гаворка ў легендзе ідзе пра тое, што з-за бабінай дурасці, цікаўнасці ці сквапнасці здарылася штосьці нядобрае, што пацягнула за сабой пакаранне не толькі той бабы, але і яе мужа (брата, сына), то такая легенда не можа быць створана жанчынай. У такіх легендах падкрэсліваецца віна жанчыны за атрыманую сітуацыю, у той час як мужчына выступае ў якасці «без віны вінаватага» ці ўвогуле ахвяры. Напрыклад, у легендзе «Бусел» менавіта з-за бабінай цікаўнасці чалавек не выконвае загад Бога занесці і ўкінуць гаршчочак у мора, ні ў якім разе не заглядаючы ў яго. «*Хочацца бабе паглядзець, што там такое ў гаршчочку. Аж з шкуры пражэцца баба, хоча паглядзець у гаршчочак, але чалавек упёрся і не пазваляе*». Парушаючы загад Бога і забарону мужа, яна адкрывае гаршчок і выпускае ўсялякіх гадаў на зямлю, за што Бог карае абодвух, ператвараючы іх у буслоў і наказваючы збіраць гадаў [3, *60*].

Палавая прыналежнасць апаведача выяўляецца і праз характарыстыкі ім мужчынскіх і жаночых персанажаў. Апаведачу-мужчыне звычайна належаць выказванні тыпу: «*Ведама, баба вельмі цікава*» [3, *60*]; або «*яна вазьмі, дура-баба, да й скажы*» [3, *64*] і да т. п. На карысць фальклорнага аўтара-жанчыны сведчаць выказванні тыпу: «*Праўду кажуць, што не так воўк баіцца сабакі, як яго звягу. Гэй й мы. Хоць і не баімося мужчын, але што ж з імі рабіць...*» [3, *175*].

Нельга не адзначыць і тое, што не кожны фальклорны тэкст дазваляе ўбачыць гендарную стратыфікацыю фальклорнага аўтара. Гэта такія тэксты, дзе апавядач не выяўляе сваю палавую прыналежнасць. «*Пчол спачатку бог стварыў адных карысных для чалавека. Чорту гэта стала зайздросна, і пачаў ён прасіць бога даць яму на карыстанне хоць некалькі такіх пчол*» [3, 72].

У тым выпадку, калі вызначыць палавую прыналежнасць фальклорнага аўтара шляхам аналізу апавядальных структур цяжка, мэтазгодна звярнуцца да разгляду персанажаў народных твораў. Палавая вызначанасць фальклорнага аўтара можа праяўляцца ў пункце погляду на гендарныя адносіны, якія ў творах выступаюць у выглядзе пэўных стэрэатыпаў паводзінаў герояў. «Стэрэатып, – піша І. Б. Гасанаў, – увасабляе ў сабе спецыфічнае адлюстраванне каштоўнасцей, аднолькавыя адносіны да аб'екта, яго сярэдняе ўспрыняцце» [2, *7*]. Стэрэатып паводзінаў уяуляе сабой агульнапрынятыя нормы паводзінаў у вызначанай тыповай сітуацыі.

У аспекце гендара паводзіны персанажаў легенд можна разглядаць на двух узроўнях: знешнесацыяльным і ўнутрысямейным. Стэрэатып паводзінаў герояў на першым узроўні абумоўлены перш за ўсе іх сацыяльным статусам і непарыўна звязаны з катэгорыяй «улады». Умоўна герояў можна падзяліць на

тых, хто валодае ўладай (а значыць, можа дыктаваць сваю волю ніжэйшым па становішчу), і тых, хто ўлады не мае (значыць, залежыць ад волі іншага). Да першых адносяцца цары (царыцы), князі, паны (пані), войты і да т. п., да другіх – прыгонныя, гандляры і іншы просты люд. Натуральна, што ўзаемаадносіны паміж гэтымі групамі былі заснаваны на самых разнастайных відах ціску вышэйшых саслоўяў на ніжэйшыя. Так было ў рэальным жыцці, пра тое ж распавядаецца і ў шматлікіх легендах.

Найбольш распаўсюджаным з’яўляецца сюжэт пра дамаганні пана прыгоннай дзяўчыны, яе зганьбаванне і смерць. «*Жыла ў тых мясцінах яшчэ пры паншчыне дзяўчына. Звалі яе Альхімія... Любіла Альхімка аднаго хлопца, марыла выйсці за яго замуж. Але прыглянулася прыгажуня свайму пану. Пан зняславіў дзяўчыну, і яна, бедная, з гора ўтапілася ў балоце...*» [3, *223*]. Грамадства не можа абараніць дзявочую годнасць, самае большае – маральна асудзіць разбэшчанага пана. Калі за дзяўчыну і мусіць уступіцца хлопец (жаніх), то ён звычайна вельмі хутка гіне, а дзяўчына застаецца сам-насам са сваёй бядой. Падпарадкаванне волі пана з’яўляецца нормай не толькі сацыяльных (як прыгонная свайму valадару), але і гендарных (як жанчына мужчыне) паводзінаў дзяўчыны ў дадзенай сітуацыі.

Прыкладам можа выступаць і легенда «Чырвонае возера», дзе бацька прыгожай шынкаркі дакарае дачку за тое, што яна не хоча саступіць князю: «*Сучча дачка, што сабе ў галаву ўзяла? Князь цябе любоўю адорвае, а ты што? І мяне, і сябе пагубіць хочаш? Не ведаеш, што такое князь*?» [3, *384*]. Такім чынам, мужчынская агрэсія ў адносінах да жанчыны выяўляецца ў дзвюх асноўных формах: маральна-псіхалагічнай (дамаганне дзяўчыны) і фізічнай (давядзенне яе да пагібелі ці пакаранне за супраціўленне). У сюжэце з адваротнай растаноўкай персанажаў, калі непрыгожая і злая паненка данімае прыгожага сялянскага хлопца, адзіным сродкам, даступным жанчыне, з’яўляецца маральна-псіхалагічны ўціск [3, *374*].

Нязгода пакрыўджаных з такім становішчам рэчаў выяўляецца ў легендах праз пратэст герояў. Большасць гераінь выбіраюць смерць – пасіўны пратэст – і гінуць ці то да ганьбы, ці то пасля яе. Сустракаюцца выпадкі і актыўнага пратэсту, калі дзяўчына імкнецца адпомсціць за сябе ці за свайго любага і падпальвае маёнтак або замахваецца на жыццё самаго пана. Актыўны пратэст характэрны і для мужчынскіх персанажаў легенд. Але ў абодвух выпадках смерць дзяўчыны ці хлопца з’яўляецца адзіным выйсцем з сітуацыі.

Падобным чынам будуюцца адносіны паміж героямі і на ўнутрысямейным ўзроўні. Звычайна гэта адносіны «муж – жонка», «бацька – дачка». У дадзеным выпадку не мае значэння, да якога сацыяльнага класу належыць жанчына: з’яўляецца яна дачкой карчмара ці жонкай (дачкой) князя. Яна цалкам залежыць ад мужчыны, яна павінна яму падпарадкоўвацца, выконваць яго волю; яна не мае права ні на ўласную думку, ні на ўласнае жыццё. Памірае ад разрыву сэрца пані Мара, не вытрымаўшы здзекаў мужа ў легендзе «Бутрым Няміра» [3, *236*], у манастыры канчае свой век дачка баярына Віта з легенды «Вітаўка» [3, *250*], ад рукі мужа гіне княгіня ў легендзе «Гара Княгінька» [3, *337*], хаваецца па суседзях і сваяках ад мужа-тырана пані Кошчыц у легендзе

«Пра пана Кошчыца» [3, *260*] і інш. Адзіна магчымы пратэст жанчыны на гэтым ўзроўні – пасіўны: толькі ўласная смерць можа прынесці збавенне.

Незаўсёды і аналіз гендарных узаемаадносінаў герояў народных твораў дазваляе з упэўненасцю вызначыць палавую прыналежнасць фальклорнага аўтара. У легендах хутчэй назіраецца сумяшчэнне і чаргаванне «мужчынскага» і «жаночага» пунктаў погляду на сітуацыю. З аднаго боку, праводзіцца думка, што жаночая падначаленасць і пакорнасць мужчыне, яе залежнасць ад апошняга – гэта норма для дадзенага грамадства. А з іншага боку, у легендах прысутнічае падспуднае непрыняцце такога стану рэчаў фальклорным аўтарам, якое выяўляецца ў захапленні жанчынай, здольнай да пратэсту.

Дарэчы, рэакцыя пакрыўджаных у беларускіх легендах абвяргае кічавае ўяўленне аб адсутнасці годнага нацыянальнага характару ў беларусаў, калі пад славутай талерантнасцю маецца на ўвазе схільнасць да калабарацыі і падначаленасці, што ў сваю чаргу абгрунтавана пасіўным, нібыта «жаночым» этнапсіхалагічным тыпам беларуса. Між тым, на думку Л. Д. Сіньковай, «годны нацыянальны характар якраз і сцверджаны найвыразна як у гістарычнай, сацыяльнай практыцы беларусаў, так і ў нашым мастацтве», у тым ліку і фальклоры. А этнапсіхалагічны тып беларуса не толькі не падпадае пад вызначэнне жаночага, але, наадварот, «беларускія жанчыны ўпоравень з мужчынамі спрэс мусяць выяўляць маскуліннасць» [4, *161*].

Гераіні беларускіх легенд хоць і гінуць, але гінуць непакоранымі. Нежаданне пакарыцца навязваемай волі прымушае іх выбіраць хутчэй смерць, чым няволю. Таму пра «схільнасць да падначаленасці» ў дачыненні да герояў беларускіх легенд казаць нельга. Больш таго, беларускія легенды сцвярджаюць здольнасць не толькі мужчын, але і жанчын у небяспечнай сітуацыі пастаяць за сябе, праявіць фізічную агрэсію. Хаця для гэтага сітуацыя павінна быць сапраўды экстрэмальнай. Напрыклад, жанчына, ыратоўваючы сваё жыццё, забівае ворага (татарына ці шведа), выліваючы яму на галаву кацёл кіпеню [3, *232*]. Прыводзяць легенды і прыклады жанчын-ваяроў, хоць звычайна гэта гіпербалізаваныя вобразы жанчыны-багатыркі, жанчыны-волата [3, *335*].

Увогуле, жаночы вобраз, які вынікае паводле беларускіх легенд, вызначаецца супярэчлівасцю і крайняй неаднароднасцю. Гэтая неаднастайнасць дазваляе гаварыць пра падвойнасць жаночага вобразу ці нават два самастойныя вобразы. Першы з іх змяшчае ў сабе самыя розныя адмоўныя характарыстыкі жанчыны: яна надта цікаўная, скупая, неразумная, хцівая, здольная да здрады і да т. п. На ўзроўні ўнутрысямейных адносін праводзіцца думка, што сабака і той лепшы за жонку [3, *58*].

У легендах можна назіраць свайго роду перагортванне маральнай ацэнкі жанчыны і яе паводзін. Напрыклад, тое, што ў яе справы значна больш, чым у мужчыны, што яна працуе не ведаючы перадыху, ставіцца ёй ў віну. Сам Бог пракляў яе, каб яна ніколі не ўправілася [3, *103*]. Тое, што Бог больш спрыяльна ставіцца да мужчыны, чым да жанчыны, акцэнтуецца ў легендах даволі часта. Гэта натуральна, калі ўлічыць, што дадзены матыў знаходзіцца ў рэчышчы хрысціянскай тэалогіі: віна за першародны грэх, якая ляжыць перш за ўсё на жанчыне, пераносіцца тут у сацыяльныя каардынаты. Тая ж прычына ляжыць у

аснове і залежнага становішча жанчыны ад мужчыны. Так заведзена ў пачатку часоў. Разгневаўся Бог на жанчыну, распавядае старазапаветны апокрыф, за тое, што яна паслухала змія, і сказаў ёй: «*Я памножу твой боль і твае пакуты; у пакутах ты будзеш нараджаць дзяцей, і ў свайго мужа будзеш знаходзіць ахову, і ён будзе тваім валадаром*» [1, *25*].

У беларускіх легендах гэты матыў набывае спецыфічнае ўвасабленне. У легендзе «Чаму Бог зрабіў мужыка старшым над жонкаю» распавядаецца: «*Была ў аднаго жонка вельмі ліхая: бала, прыйдзе з карчмы запіўшыся, гракане ў дзверы:* «*Адчыні!*» *Ён, небарака, мусіць уставаць да і бардзей адчыняць. А як часам няхутка прачхнецца, так яна зараз за качаргу і чыста яго заб'е*». Убачылі гэта раз Хрыстос са святым Пятром і вырашылі, што нядобра, каб баба «*была вышэйша*» за мужчыну, але наадварот, «*і гэтак сталася*» [3, *102*].

Відавочна, што такі вобраз складваецца пры патрыярхатным пункце погляду на жанчыну, а легенды, паводле якіх ён вынікае, створаны хутчэй за ўсё фальклорным аўтарам-мужчынай. У той жа час з беларускіх легенд паўстае зусім іншы вобраз жанчыны: разумнай, кемлівай, якая дае мудрыя парады мужчыне або сваім розумам здзяйсняе тое, што не пад сілу нават многім мужчынам [3, *84, 274*]; вобраз жанчыны-праведніцы [3, *398*]; жанчыны, вернай радзіме і каханню, для якой лепш смерць, чым ганьба і палон; жанчыны, якая здольна пастаяць за сябе, нават жанчыны-воіна. Жанчына валодае ўладай і сілай іншага кшталту: яна чараўніца, ведзьма, ёй падпарадкоўваюцца сілы прыроды, яна сама атаясамліваецца з таямнічымі сіламі. Вобразы небяспечных хвароб, прыродных духаў, дзён тыдня і свят, зачараваных скарбаў вельмі часта паўстаюць у беларускіх легендах у жаночым вобліку [3, *326, 134, 414*].

Мужчынскаму вобразу беларускіх легенд не ўласціва неаднароднасць і супярэчлівасць, якая характэрна для жаночага вобразу. У беларускіх легендах цяжка знайсці адмоўную характарыстыку мужчынскіх персанажаў, калі толькі гэта не вораг і не люты пан. Але ў дадзеным выпадку адмоўнымі рысамі героі легенд абавязаны сваёй сацыяльнай прыналежнасці, а не палавой. Паводле беларускіх легенд, мужчыны – мудрыя валадары [3, *233*], абаронцы роднай зямлі [3, *125*], кемлівыя [3, *227*], дужыя, рахманыя і, бясспрэчна, «разумнейшыя» за жанчыну нават тады, калі толькі дзякуючы мудрай парадзе жанчыны (маці, жонкі, каханай) герой становіцца сапраўдным героем, перамагае ворагаў і да т.п.

Такім чынам, спецыфіка фальклорнага аўтара, іманентнага мастацкаму тэксту, заключаецца ў тым, што яго палавая прыналежнасць вар'іруецца ў залежнасці ад кожнага канкрэтнага твора і выяўляецца шляхам комплекснага аналізу апошняга.

ЛІТАРАТУРА

1. Ветхозаветные апокрифы. Книга юбилеев. – СПб., 2000.

2. *Гасанов, И. Б.* Национальные стереотипы и «образ врага» / И. Е. Гасанов. – М., 1994.

3. Легенды і паданні / склад. М. Я. Грынблат, А. І. Гурскі. – Мінск, 1983.

4. *Сінькова, Л. Д.* Да праблемы кічавых уяўленняў пра беларускі нацыянальны характар / Л. Д. Сінькова // Славянскія літаратуры ў кантэксце сусветнай. Матэрыялы V Міжнар. навук. канферэнцыі, прысвечанай 80-годдзю БДУ (Мінск, 16-18 кастрычніка 2001 г.). Ч. 1. – Мінск, 2001.

Рыма Кавалёва

ДЫСКУРС БЕЛАРУСКІХ СЯМЕЙНА-БЫТАВЫХ ПЕСЕНЬ У СВЯТЛЕ КРЭАТЫЎНАГА «Я»

Пад уплывам знешніх і ўнутраных акалічнасцей фалькларыстыцы, як і іншым навукам, уласціва перамена доследных прыярытэтаў. Добра, калі пры гэтым ліквідуюцца «белыя плямы», пашыраецца сфера навуковых інтарэсаў, выкарыстоўваюцца новыя падыходы да асэнсавання матэрыялу. Шкада, калі працэс суправаджаецца адмаўленнем ад далейшага вывучэння класічных жанраў і відаў фальклору. Так, па сутнасці, спынілася даследаванне сямейна-бытавых песень. Можна адзначыць змястоўныя працы А. І. Гурскага, а дзе працяг?

Сямейна-бытавыя песні сфарміраваліся ўжо на этнічнай тэрыторыі беларусаў і ў этнічным асяродку. Яны – якасна новая стадыя фальклорнага працэсу. Значную частку сямейна-бытавых песень складаюць творы маналагічнага тыпу, сфакусіраваныя на псіхалагічных праблемах прыватнага жыцця, дзе суб’ектам маўлення з’яўляецца нявестка. Замест абрадавай ідылікі, далёкай ад рэальнага жыцця, вядучымі модусамі мастацкасці становяцца элегізм і драматыка, якія абапіраюцца на светаадчуванне рэальначалавечага «я», асноўным пафасам, гэта значыць ідэйна-эмацыянальнай пазіцыяй «аўтара», – трагічны. Такая якасць твораў дала падставу Н. С. Гілевічу ахарактарызаваць іх наступным чынам: «У сукупнасці сваёй беларускія народныя песні пра жаночую долю – гэта вялікая паэма лёсу жанчыны-працаўніцы, праблема глыбокачалавечага зместу і высокатрагічнага пафасу» [2, *171*].

З’яўленне ў фальклоры якасна новага тыпу ідэйна-мастацкага дыскурса ставіць на парадак дня праблему вызначэння ўмоў, пры якіх ён мог узнікнуць. Мяркуем, што іх павінна быць па меншай меры дзве: 1. Зрух у фальклорнай свядомасці, якая вынайшла новы ракурс тэмы сямейнага жыцця – у каардынатах паўсядзённага побыту, адрознага ад святочна-абрадавага; 2. Пераход фальклорнага аўтара на пазіцыю суб’екта маналагічнага выказвання, гэта значыць на пазіцыю персанажа-пакутніка. Такім чынам, у фальклоры з’яўляецца сінкрэтычнае «я» – адначасова эмпірычнае, прыналежнае рэальнаму свету (жанчына ў статусе нявесткі); пазатэкставы фальклорны аўтар, «эстэтычна дзейсны суб’ект» (М. М. Бахцін), носьбіт жанрава-дыферэнцыраванай свядомасці, стваральнік вобраза нявесткі; тэкставы персанаж – суб’ектнае «я» з прэтэнзіяй на аб’ектыўнае існаванне ў свеце і аўтарства эстэтычна завершанага маналагічнага выказвання, быццам бы прыналежнага рэальнаму персанажу. У

гэтым выпадку існаванне эмпірычнага «я» пацвярджаецца фактам наяўнасці яго маналогу.

Пад дыскурсам мы ў дадзеным выпадку будзем разумець «сістэму абмежаванняў, якія накладаюцца на неабмежаваную колькасць выказванняў з прычыны пэўнай сацыяльнай ці ідэалагічнай пазіцыі» [5, *550*]. Шчаслівая нявестка або жонка – рэдкі вобраз у сямейна-бытавых песнях, яна не цікавая фальклорнаму аўтару за выключэннем асобных выпадкаў. Напрыклад, песня аб добрым мужу – вынік посттраўматычнай сітуацыі сіроцтва, калі гераіня праз замужжа набывае ўласную сям'ю [2, *29*].

Для мастацкага асэнсавання безумоўную значнасць маюць пераважна рэзкія канфлікты, звязаныя з уваходжаннем у сям'ю новага члена – нявесткі. Відавочна, што рэальна ў крызісным становішчы апынаціся два бакі, але горшым яно было для нявесткі, бо ад яе патрабавалася «пераламіць» сябе. Псіхолагі лічаць, што «часта падобны перагляд уяўленняў цягне за сабой змяненні ў структуры асобы, якія могуць насіць як пазітыўны, так і негатыўны характар. Асоба, што знаходзіцца ў крызісным стане, не можа заставацца такой, якой яна была; іншымі словамі, ёй не ўдаецца асэнсаваць свой актуальны псіхатраўміруючы вопыт, аперыруючы знаёмымі, шаблоннымі катэгорыямі ці выкарыстоўваючы прывычныя мадэлі прыстасавання» [3, *9*].

Гераіня сямейна-бытавых песень – жанчына ў стане крызісу былой індывідуальнасці бацькавай дачушкі, балючай перабудовы свядомасці і пошукаў самаідэнтыфікацыі. А ў кантэксце новай сям'і яна ідэнтыфікуе сябе выключна з ахвярай:

Ці я ў лузе не каліна была?
Ці я ў полі не чырвона была?
Узялі мяне паламалі
Ды ў пучочкі павязалі –
Така й доля мая [2, *177*].

Чароўная, абаяльная, прыгожая, шчырая, даверлівая, чулая, гордая, стойкая, добрая, спагадлівая, надзеленая светлым розумам дзяўчына з песень пра каханне, бо менавіта такімі словамі характарызуюць яе вобраз даследчыкі, заставалася за парогам вясельнага абраду. Замест яе ў сямейных песнях паўстаў вобраз няшчаснай жанчыны-гаротніцы, у якой няма надзеі на паразуменне з мужам і яго сям'ёй, што вынікае з маналогаў лірычнай гераіні.

Адна з ключавых праблем разгляду сямейна-бытавых песень – суадносіны мастацкай і жыццёвай праўды, а ў сувязі з ёю асэнсаванне ў псіхалагічным ключы праблемы аўтар – герой – слухач – даследчык.

Эмацыянальныя траўмы спрыялі з'яўленню неўратычных рыс характару замужніцы, але з другога боку, як гэта ні парадаксальна, штурхалі жанчыну да мастацкай творчасці. Даследчыкі неаднаразова падкрэслівалі крэатыўную ролю жанчыны ў стварэнні сямейнай лірыкі, праўда, без спасылкі на псіхалагічную тыпалогію «аўтара». Між тым псіхолагі (і не толькі яны) заўважалі, што неўротык можа аказацца больш творчай асобай, чым здаровы чалавек [3, *62*]. «Мы не выкажам нечаканай думкі, – заўважае В. П. Руднеў, – сцвярджаючы,

што любы мастак (або нават вучоны) практычна заўсёды неўротык ці радзей псіхотык» [4, *261*].

Пры наіўнай анталагізацыі мастацкага яму надаецца статус безумоўнай жыццёвай праўды, асабліва ў тых выпадках, калі выказванне належыць пацярпеламу боку, ахвяры, пакрыўджанаму і г. д., што, уласна кажучы, з'яўляецца тыповай рысай сямейна-бытавых песень. Але ці карэктна ата-ясамліваць змест маналога маладой нявесткі з рэальным станам рэчаў? Калі так, да якіх межаў?

А. І. Гурскі правільна адзначае кансерватызм гендарных устанаўленняў і поглядаў на месца нявесткі ў сямейнай іерархіі. Разам з тым ён схільны абсалютызаваць уплыў побытавага на мастацкае: «Патрабаванні з боку сям'і мужа да маладой жанчыны заўсёды былі вельмі вялікімі, а жаласлівасць і спагада да яе – вельмі малымі. Часам адносіны да жонкі сына з боку ўсёй сям'і былі прадузята нядобразычлівымі. Таму ў беларускай жаночай песеннай лірыцы большая колькасць песень пра сямейнае жыццё прасякнута вялікай сардэчнай скрухай, душэўным смуткам, а падчас і сапраўдным горам. Кожны такі твор – гэта песня-скарга, песня-плач» [1, *167*].

Нас цікавіць, наколькі праўдзівы ў дадзеным выпадку фальклорны аўтар, наколькі справядлівы ў сваіх суджэннях аб сямейніках суб'ект маўлення – маладая нявестка, праз маналогі якой падаюцца выказванні іншых членаў сям'і і дыялогі жанчыны з імі. Ці дыстынцыяніраваны адзін да аднаго «аўтар» і гераіня твораў? Наколькі дапушчальна меркаваць аб агульным маральным клімаце ў беларускай сялянскай сям'і і тыпалогіі стасункаў на падставе мастацкіх фактаў сямейна-бытавых песень? Усе пытанні так або інакш зводзяцца да аднаго: якая рэальнасць знайшла адлюстраванне ў гэтых творах? З чым мы маем справу ў сямейна-бытавых песнях – з сапраўднымі падзеямі, якія выклікалі адэкватныя іх зместу думкі і паэтычныя выказванні, імагінатыўнымі (уяўнымі) падзеямі думкі «аўтара» або з мастацкім увасабленнем псіхічнай рэальнасці суб'екта маўлення?

На першы погляд, адказ відавочны: несумненна, з мастацкім увасабленнем рэальных стасункаў нявесткі і новай для яе сям'і, а зусім не з фантазіямі аўтара ці персанажа. Калі прыняць да ведама, наколькі аднадушна вучоныя і мастакі аддаюць перавагу прымату ўяўнага, пачуццёвага, псіхічнага ў жыцці чалавека, то ў іншым святле ўбачыцца змест песень – у святле рэпрэзентацыі гераіняй уласных уяўленняў пра сваё становішча.

Для К. Г. Юнга не было нічога больш «базавага», асноўнага, чым само псіхічнае. «Гэта тая ж самая адзіная рэч, – падтрымлівае яго Дж. Хілман, – якую мы перажываем непасрэдна і аб якой мы даведваемся адразу ж» [7, *34*]. Наш славуты зямляк мастак Марк Шагал празарліва заўважыў, што ўнутраны свет чалавека – такая ж самая рэальнасць, як і знешні. І яна для нас нават больш рэальная, чым свет, які мы бачым. Мастакі слова, сярод якіх асабліва адзначым пазіцыю Акутагавы Руноскэ і Х. Л. Борхеса, неаднаразова паказвалі пэўную аўтаномнасць мастацкага свету ў дачыненні да рэальнага жыцця, «праўды» факта. Калі адна і тая ж падзея, учынак, факт, прыкладам, забойства, прадажніцтва, здрада, інтэрпрэтуюцца па-рознаму ў залежнасці ад асобы апаведача ці сведкі, яго псіхалогіі, інтарэсаў, памкненняў, пункта погляду, то

дзе знаходзіцца праўда? «Ці не крык змучанай журбою душы гучыць у сямейна-бытавых песнях?» – задае пытанне іх даследчык А. І. Гурскі. І на яго мусім адказаць станоўча: так, менавіта *душы*.

Вызначальная стылявая рыса сямейна-бытавых песень – панаванне ў іх персанажнага пункта погляду, прычым суб'ект маўлення, як мы памятаем, атаясамлівае сябе з ахвярай сямейнага гвалту.

Для даследчыка існуе рэальная небяспека цалкам або часткова падпасці пад уплыў персанажа, калі не будзе ўлічаны гендарны кампанент твораў. Эмацыянальна спачуваючы пакрыўджанай, даследчык, падобна любому слухачу, не заўважае мастацкага дыктату і міжволі прымае пазіцыю су'екта выказвання, які здаецца двайніком фальклорнага аўтара, носьбітам народнага пункта погляду (што не зусім так): «Слухач павінен вынесці маральнае асуджэнне злоснай, несправядлівай і нядобразычлівай радні мужа за дарэмныя ўшчункі гаротнай жанчыны і пранікнуцца спагадай і шчырым спачуванннем да самой лірычнай гераіні. Менавіта такой мастацкай мэты дабіваецца аўтар-выканаўца» [1, *191*].

У сваю чаргу чытач навуковай працы, прыкладам студэнт, пачынае глядзець на сямейныя праблемы ў песнях праз падвойную маральную прызму – псіхалагічна траўміраванай нявесткі і даследчыка. Вось чаму так важна навучыцца ўсведамляць розніцу пазіцый героя, які знаходзіцца ўнутры мастацкага свету, аўтара, чыя канцэпцыя жыцця можа як супадаць з персанажнай, так і супрацьстаяць ёй, даследчыка, які падобна аўтару знаходзіцца па-за межамі твора, але ў адрозненне ад яго інтэрпрэтуе ўжо створаны мастацкі свет адпаведна параметрам сваёй асобы.

Значэнне катэгорыі «пункт погляду» для больш-менш адэкватнай інтэрпрэтацыі мастацкага зместу добра разумеюць тэарэтыкі літаратуры. Гэты тэрмін ўсё часцей сустракаецца ў літаратуразнаўчых працах і амаль не прымаецца ў разлік у фалькларыстычных. Трэба сказаць, яго ўваходжанне ў фалькларыстычныя даследаванні запавольваецца з-за недастатковай тэарэтычнай распрацоўкі паняцця. Вельмі рэдка можна сустрэць дэфініцыю тэрміна, што адзначыў вядомы тэарэтык літаратуры Н. Д. Тамарчанка. У дапаможніку «Тэорыя літаратуры» (М., 2004) ён прысвяціў расшыфроўцы паняцця асобны параграф [6, *205-222*]. Найбольш прыдатным даследчык палічыў дваістае азначэнне «пункта погляду»: «Пазіцыя, з якой расказваецца гісторыя ці з якой успрымаецца падзея героем аповеду» [6, *217-218*], прычым пад «гісторыяй» разумеецца сукупнасць і паслядоўнасць падзей жыцця персанажа.

Сямейныя песні-маналогі сваёй кампазіцыйнай формай нібы «запраграміраваны» на тое, каб лічыць суб'екта выказвання іх сапраўдным аўтарам, а змест маналога – аб'ектыўнай праўдай, што значна абцяжарвае размежаванне пазіцыі фальклорнага аўтара і пазіцыі гераіні твораў. Нельга лічыць карэктнымі меркаванні даследчыкаў, якія дубліруюць пункт погляду экспліцытнага «аўтара» маналогаў, не дысцыяніруюцца ад дыскурсіўнай карціны свету, што перашкаджае ўсведамляць канцэпцыю жыцця, прыналежную сапраўднаму аўтару – фальклорнаму.

Знакавыя фігуры мастацкай рэальнасці – «*свякроўка журліва*», «*свёкар наравісты*», «*дзеверы ліхія*», «*залвіцы-судзіцы*» [2, *183*], «*няверна дружына*» [2, *178*]. Знакавы псіхалагічны стан суб'екта паэтычнага маўлення – дэпрэсія:

Ты думаеш, мама,
Што я тут паную.
Прыдзі падзівіся,
Як я тут гарую.
Ты думаеш, мама,
Што я тут не плачу,
А я ж за слязамі
Бела свету не бачу [2, *173*].

Жанчына неўсвядомлена выкарыстоўвае псіхатэрапеўтычны прыём, які спецыялісты называюць «вяртанне да вытокаў». Там родны дом, спачувальная маці, усё блізкае і знаёмае, а тут – гвалт, гора і слёзы. Падобнае падарожжа ў мінулае выклікае да жыцця тое, што К. Г. Юнг пазначыў як «архетып дзіцяці». «Але калі вы глядзіце назад, – падкрэсліў Дж. Хілман, – то, натуральна, не заўважаеце таго, што навокал» [7, *10*]. Напрыклад, супадзення гендарнай ролі свекрыві і роднай маці, сын якой прывядзе нявестку. Пункт погляду – той фактар, які абумоўлівае розную абмалёўку сям'і мужа і сваёй роднай. Ідэалізацыя апошняй – гэта спрадвечная туга чалавека па страчаным раі.

Аб'ектывісцкі падыход да разгляду сямейна-бытавых песень уяўляецца нам не бясспрэчным. Змест гэтых твораў суадносіцца з побытам народа і ўнутрысямейнымі адносінамі зусім не наўпрост: апошнія праламляюцца праз аўтарскую мастацкую фантазію. У маналогах мы заўсёды маем справу з суб'ектыўным успрыманнем жыццёвых сітуацый, з паэтычнай рэпрэзентацыяй, з суб'ектыўнай рэакцыяй асобы на праявы сямейнага ціску. Менавіта таму мы лічым небяспечным рабіць вывады наконт пашыранасці гвалту ў беларускіх песнях на падставе мастацкіх твораў. Тут будзе дарэчы нагадаць трапную народную прыказку «Што каму дапякае, той аб тым і гукае». Яна красамоўна сведчыць аб запраграмаванасці дыскурсіўнай практыкі сямейна-бытавых песень на балючыя для жаночай псіхікі сітуацыі ціску, гвалту, непаразумення, адчужэння і г. д. Можна думаць, што яны – рэальнасць і сённяшняга часу. Невялікая колькасць песень аб шчаслівым замужжы, між іншым, тлумачыцца тым, што здаровы, устойлівы, нетраўміраваны чалавек, які жыве ў суладдзі з сабой і акаляючым светам, менш схільны да паэтычнай рэфлексіі, чым яго неўратычны сабрат.

Аб'ектыўным фактарам у сямейна-бытавых песнях з'яўляецца якраз псіхалагічная суб'ектыўнасць фальклорнага аўтара і «аўтара» маналогаў – рэпрэзентантаў эмацыянальнай рэакцыі гераіні на словы і ўчынкі членаў чужой сям'і, яе хваравітых фантазій і страхаў. Фальклорная трансляцыя негатыўнага сямейнага вопыту жанчыны мела велізарны псіхатэрапеўтычны эфект, інакш гэтыя творы даўно б зніклі. Яны жывуць дзякуючы сваёй катарсічнай прыродзе і той мастацкай тонкасці, з якой уключаюць выканаўцаў і слухачоў у стан глыбокага перажывання ўяўных падзей. Эмацыянальнае дачыненне да лёсу песеннай пакутніцы, паўнакроўнага, энергетычна насычанага свету мастацкай

вобразнасці сямейна-бытавых песень стварала эфект далучэння да рытмікі калектыўнай духоўнасці і духоўнага спачування персанажу – рэальнасці мастацкага свету. Вынік – маральнае ачышчэнне асобы.

ЛІТАРАТУРА

1. *Гурскі, А. І.* Чаму вучыць народная песня / А. І. Гурскі..– Мінск, 2007.

2. Лірычныя песні / уклад. і рэд. Н. С. Гілевіча.– Мінск, 1976.

3. *Пергаменщик, Л. А.* Кризисная психология: учебное пособие / Л. А. Пергаменщик.– Минск, 2004.

4. *Руднев, В. П.* Энциклопедический словарь культуры XX века / В. П. Руднев .– М., 2001.

5. *Серио, П.* Анализ дискурса во французской школе [дискурс и интердискурс] / П. Серио // Семиотика: Антология / сост. Ю. С. Степанов. Изд. 2-е, испр. и доп.– М., Екатеринбург, 2001.

6. Теория литературы: учеб.пособие: в 2 т. / под ред. Н. Д. Тамарченко. – Т.1: Н. Д. Тамарченко, В. И. Тюпа, С. Н. Бройтман. Теория художественного дискурса. Теоретическая поэтика. – М., 2004.

7. *Хиллман, Дж.* Архетипическая психология / Дж. Хиллман. – СПб., 1996

Раздзел 8

ІНТЭГРАЦЫЙНАЯ ФАЛЬКЛАРЫСТЫКА

Римма Ковалева

ИНТЕГРАТИВНЫЕ ВЕКТОРЫ ФОЛЬКЛОРИСТИКИ

Хотя фольклористы практически очень много делали для подготовки и развития новых направлений в своей науке, они с поразительным равнодушием (вот парадокс!) относились и относятся к их оформлению и легализации. Сам объект исследования толкал ученых к интеграции с другими дисциплинами. Общеизвестно, что фольклор принадлежит к явлениям культуры, истоки которого теряются в доисторическом прошлом, когда этносов как таковых не существовало, но потом-то он приобрел этническое лицо. Уже одно это предполагает развитие соответствующих интегративных научных векторов. Если вся архаическая культура являлась монофольклорной, то далее фольклор становится частью современной ему культуры. Сохраняя типологическое сходство с фольклором генетически родственных народов, каждый национальный фольклор обладает и ярко выраженной этнической доминантой. Он являет себя в оболочке диалектов того или иного языка, состоит из ряда локально-региональных парадигм, присутствует в сфере этнического сознания, бытует благодаря национально окрашенному фольклорному мышлению, опирается на отлаженные механизмы жанровой эстетики, включается в реальность бытового, социального и исторического контекста. Изменчивость фольклорных произведений – как раз знак действий этнопсихологического порядка, о которых фольклористы имеют весьма приблизительное представление. Несмотря на традиционное апеллирование к национальному характеру и национальной психологии для объяснения причин национальной специфики фольклора, практически ничего не делалось для разработки интегративного направления, объединяющего интересы фольклористов, этнологов, этнопсихологов. В чем причина, трудно сказать. Можно отметить две. Первая – отсутствие соответствующей специализации в вузовском и последипломном образовании. Вторая – историческая, связанная со стремлением фольклористики к независимости, обособлению от мифологии, этнографии, литературоведения. Весь XIX век и половина двадцатого прошли под знаком достаточно трудного формирования фольклористики как науки, когда она теоретически и практически обосновывала право на самостоятельность, очерчивала границы объектной и предметной области, формировала понятийно-терминологический аппарат. Желаемого единства не было, поскольку по-разному ставились акценты на специфике фольклора, его или этнографической,

или филологической составляющей, хотя успехи, причем несомненные, были свойственны и тому, и другому подходам.

Методологически значимым явлением в фольклористике 60-70-х гг. XX в. стала серия сборников «Фольклор как искусство слова», подготовленных кафедрой русского народного творчества филологического факультета МГУ. Их вдохновитель и редактор профессор Н. И. Кравцов настаивал на законности «отдельного изучения словесной стороны фольклора» [1, *5*] в целом и ее составляющих (например, психологического изображения, композиции, эпитета, символики, метафоры и т. д.), а также обосновывал необходимость изучать фольклорное произведение как художественное целое. Установочная статья Н. И. Кравцова подкреплялась работами коллег, базирующимися или на анализе конкретного произведения, или на рассмотрении конкретных способов и приемов создания художественной образности.

Изучение поэтики фольклора проходило, конечно, под безусловным влиянием работ теоретиков литературы, что не помешало фольклористам, в частности Н. И. Кравцову, на примере композиции внеобрядовых песен, подтвердить гипотезу относительной целостности и уникальности фольклорной поэтики и стилистики, в корне отличающихся от поэтики и стилистики литературных произведений. Особенно важным был тезис о разных уровнях поэтики фольклора – общефольклорном, жанровом, индивидуально-творческом (хоть с последним тезисом можно поспорить) [2, *3-4*].

Аспекты жанрово-видовой поэтики активно изучались белорусскими фольклористами. Достаточно сослаться на работы Г. Барташевич, Н. Гилевича, К.Кабашникова, А. Лиса, А. Гурского, М. Янковского, О. Приемко, Т. Морозовой (Ивахненко), М. Кудряшовой и др. Значительным явлением в новом столетии стал выход пяти книг серии «Беларускі фальклор: жанры, віды, паэтыка». Несмотря на то, что некоторые авторы обходили вопросы поэтики стороной, ограничивались общей характеристикой художественных особенностей или частными замечаниями, в целом работа коллектива заслуживает всяческого одобрения. То же самое можно сказать о выпусках сборника «Міфалогія – фальклор – літаратура: праблемы паэтыкі», уже одним своим названием нацеливающим авторов на исследование мифологического как части поэтики художественного произведения.

С другой стороны, мы имеем работы Б. Путилова и его последователей, исходящих из концепции универсальности этнографических связей фольклора, когда этнографическое становится частью поэтического, а то, в свою очередь, может быть источником этнографических сведений, касающихся прошлого.

Как видим, фольклористика никогда не порывала ни с литературоведением, ни с мифологией, ни с этнографией. Правда, она очень медленно реагировала на новации в сфере родственных и смежных наук, прежде всего лингвистики. Пока фольклористы усиленно занимались вопросами теории, истории, поэтики, современного состояния фольклора, те также до поры до времени были озабочены решением внутренних проблем. Но широкое использование фольклорного материала как-то вдруг стало приводить к появлению интегративных направлений в филологии. В настоящее время на исторических факультетах

многих вузов СНГ читается курс *этнофольклористики*, но составители учебных программ – историки, а не фольклористы. Заметим, что в отличие от них исторический факультет Белгосуниверситета в лице кандидата исторических наук, заведующего кафедрой этнологии, музеелогии и истории искусств Т. А. Новогродского воспользовался как раз услугами и опытом коллег-фольклористов. Давнюю историю имеет исследование языка фольклора, и вот появляется лингвофольклористика. Три одноименных сборника, изданных в Курске, представляют разные направления лексикографических работ, очень интересных и для фольклориста [3]. Но кто сказал, что *лингвофольклористика* не предполагает сугубо фольклористического подхода к изучению языка фольклорных жанров как художественного? Вот только название уже «застолбили» другие. Замечательно заявила о себе этнолингвистическая школа под патронажем Н. И. Толстого, оказавшего огромное влияние на умонастроение представителей разных специальностей. У филологического факультета Белгосуниверситета был реальный шанс встать в один ряд с московскими этнолингвистами, обеспеченный научной, учебной и организационной работой кандидата филологических наук Н. П. Антропова и его учеников. Учитывая связи Н. П. Антропова с фольклористами, можно было бы прогнозировать оформление этнолингвофольклористики на нашем факультете. Жаль, что этим шансом не воспользовались. Отметим и отрадный факт: заявка на социофольклористику, подкрепленная конкретными работами, в том числе А. В. Морозова (АН РБ) и Т. А. Морозовой (БГУ), принадлежит белорусским фольклористам.

Хотелось бы обратить внимание коллег на еще один перспективный, по нашему мнению, интегративный вектор фольклористики, а именно *этнопсихофольклористический*. Идеи, как говорится, носятся в воздухе. Так, в этом году студентка 4 курса филологического факультета БГУ Маргарита Латышкевич попробовала обосновать необходимость *психофольклористики*, по собственной программе провела небольшой эксперимент, представила результаты на семинаре «Беларускі фальклор у кантэксце сусветнай культуры» и студенческой научной конференции. Разумеется, работа в области этнопсихофольклористики предполагает углубленное изучение такого предмета, как этнопсихология. В качестве основного курса или спецкурса он давно читается на гуманитарных факультетах вузов стран СНГ, обеспечен программами, учебниками, пособиями, но пока не присутствует в БГУ. Однако, насколько нам известно, спецкурс «Этнопсихология» будет предложен с 2011/12 учебного года для студентов отделения психологии и социальных наук (автор М. С. Фабрикант). Полагаем, что он был бы полезен также студентам-филологам.

Нельзя сказать, что фольклористы индифферентно относились к этнопсихологии. Вслед за античными авторами они признавали влияние природно-климатической, географической и социальной среды на формирование этнических особенностей. Не чуждались они понятия «народный дух», использовавшегося еще Монтескье. Как известно, познание психологической сущности народного духа считали одной из задач этнической психологии Лацарус и Штейнталь, выдвинувшие в середине XIX в. на повестку дня необходимость оформления данной науки, имея в виду наличие основополагающих работ К. Риттера и В. Гумбольдта.

При этом в выборе объекта изучения они, по словам Г. Шпета, неправомерно склонялись в сторону «овеществленного результата», т. е. языка, верований, нравов, обычаев, а не субъекта духовной деятельности. В поле зрения фольклористов находилась и работа В. Вундта «Проблемы психологии народов», который подчеркнул, что специального психологического исследования заслуживают три большие области, содержание которых превышает объем индивидуального сознания и в то же время обнимает три основные проблемы психологии народов, – язык, мифы и обычаи. В. Вундт отметил также раздробленность и незаметность индивидуальных влияний на порождение коллективного духа, которые могут претендовать на продолжительность в том случае, если соответствуют стремлениям, уже действующим в общем духе народа.

Российская психологическая школа XIX в. представлена трудами А. Потебни и Д.Овсянико-Куликовского, которых, правда, больше интересовала проблема психологии творчества, чем науковедческая. Но уже в XX в. акцент смещается в сторону этнопсихологии, о чем свидетельствуют работа философа С. Л. Франка «Душа человека. Опыт введения в философскую психологию» (1917), Г. Г. Шпета «Введение в этническую психологию» (1927) и др. Для С. Франка такие понятия, как народный дух, народная душа, были реальностью коллективного, а не просто метафорами. Г. Шпет критически относился к эклектическим, по его словам, построениям В. Вундта, в частности против положений его программной статьи «О целях и задачах этнической психологии» (1886). Основные возражения Г. Шпета сводились к следующему: 1) этническая психология не является продолжением индивидуальной психологии; 2) содержанием этнической психологии нельзя делать, как предлагает В. Вундт, язык, мифы, нравы, поскольку они результат психологического процесса, но не сам процесс. Раскрытие их коллективной природы и значений – задача философской этнологической науки. Этническая же психология должна рассматривать, «как *это* переживается человеком», «что он *любит*, чего *боится*, чему поклоняется и т. п.» [4, *142*]. Она, по мнению Г. Шпета, должна иметь «*предметом второй порядок* «*значений*» *в анализе* «*выражения*» или *конкретный духовный уклад человека*» [4, *142*]. Исключается параллелизм методов этнологии и этнопсихологии. Следовательно, не может быть параллелизма методов фольклористики и этнопсихологии.

На наш взгляд, этнопсихологический подход к фольклору не имеет ограничений по объекту. Предметом рассмотрения может быть как отношение белорусов или другого этноса к фольклору в целом, так и психологическая реакция на составляющие его области, жанры, отдельные произведения, новые явления и т. д., включающая определение того, что респондент воспринимает или пропускает, помнит или забывает, любит или презирает, поддерживает или с чем спокойно расстается. Отсюда с очевидностью следует, что именно стереотипы психологической реакции сближают или отличают один народ от другого. Это может быть методологической базой при сравнительном изучении этнической психологии разных народов. Недаром Л. Гумилев отверг такие разграничительные признаки этносов, как язык, культура, религия, поставив во главу угла стереотипы этнического поведения в сходных ситуациях.

Междисциплинарный статус этнопсихологии и этнопсихофольклористики очевиден. Полагаем, что отношение этноса к своему духовному наследию и современному состоянию фольклора допустимо рассматривать как одно из составляющих этнической психологии. Это, так сказать, внешний аспект взаимодействия суперсубъекта и объекта, т. е. коллективного творчества. Благодаря специфики объекта фольклористический подход делает возможным и внутренний аспект. Поскольку фольклор относится к временно́му искусству, а его произведения хранятся в памяти носителей фольклора, являя себя в звучащем слове, то в них самих зафиксировано коллективное психопереживание, относящееся к сюжету, образам, персонажам. Следовательно, методологически верно выделение внутреннего аспекта этнопсихологических разысканий. При этом следует четко разграничивать чисто фольклористический подход к фольклору как к искусству слова, выдвигающий проблему психологического изображения в фольклоре, и этнопсихологический, нацеливающий на поиск зафиксированного в слове отношения народу к тому или иному явлению. *Как* фиксируется – область фольклористики, *что* фиксируется – этнопсихологии.

Сама этническая психология как наука вряд ли может предложить инструмент для понимания исторического развития фольклора, но за фольклористом остается право учесть этнопсихологический фактор при объяснении духовных явлений. Вся беда в использовании фольклористами стереотипного ответа на вопросы, касающиеся национальной специфики фольклора: это явление таково, потому что такова психология народа, хотя нужно было бы понимать и то, что психология народа такова, потому что есть некое явление и оно переживается народом вполне определенным образом. Скажем, в XVII – XIX вв. белорусский народ не переживал историю как ту, активным субъектом которой он является. Отсюда и индифферентное отношение к жанру исторических песен. В русском фольклоре их огромное количество, что соответствует развитости жанра украинских дум. Белорусы же акцентировали внимание на локальном материале, который оформляется в виде исторических легенд, сочетающих бытовое, историческое, мифологическое.

В сфере бытования фольклора этнопсихология выдвигает вопрос, как переживается народом и интеллигенцией данное социально-этническое явление в то или иное время. История свидетельствует, что такой вопрос правомерен. Так, зарождение белорусской национальной идеи было связано также и с особо внимательным отношением к духовному наследию. Это выразилось в интенсивной собирательской работе, появлением замечательной плеяды белорусских, польских, русских фольклористов, этнографов, писателей, сделавших белорусский фольклор достоянием науки. И в дальнейшем публикации белорусского фольклора под маркой фольклора русского населения Северно-западного края России не могли ввести в заблуждение всю общественную мысль. Даже русский ученый П. Бессонов издал сборник под названием «Белорусские песни». В наше время идея возрождение нации опять-таки связывается с заботой о сохранении фольклора и условий его естественного перенимания последующими поколениями, ибо фольклор в определенной мере является основой этнической психологии, а отношение к нему – показателем здоровья нации. Тревожные

тенденции четко обозначились в 60-е гг. прошлого столетия. Наши наблюдения свидетельствовали, что в народе утрачивалось понимание ценности своего эстетического творчества. Исполнители искренне недоумевали, зачем студенты-практиканты специально едут в деревню записывать их простые песни, когда по радио передают столько замечательных новых произведений. Деформации отношения к духовному наследию как не заслуживающему внимания способствовало и то, что для выступления на смотрах и конкурсах со своим репертуаром культработники по своему разумению (так, как их учили) «исправляли» народную манеру пения.

Вхождение белорусского народа в разные государственные объединения не уничтожило главного – духовного уклада белоруса, его этнической самоидентификации. К счастью, тогда колебания в отношении к собственному фольклору не закрепились в виде комплекса эстетической неполноценности. Сейчас было бы опрометчиво говорить о ренессансе белорусского, но не сбросить со счета факт, что уличные выступления певцов с белорусским репертуаром стабильно собирали и собирают массу слушателей, а возле других если и задерживаются, то ненадолго.

В советское время народный репертуар оказался невосприимчивым к псевдофольклорным произведениям, внедряемым в коллективы художественной самодеятельности, пропагандируемым всеми доступными способами. Зато в живом бытовании циркулировали сатирические произведения, представляющие собой переделки псевдонародных или совершенно невинных массовых песен. Как тут не согласиться с выводом Г. Шпета, что «дух» отображает действительность, обнаруживая в преображенном и творчески оформленном виде «некоторую структуру переживаний коллективной организации» [4, *93*]. Как предмет изучения этот субъективный характер узнается и в его фольклорной объективации. Задача этнопсихофольклористического исследования состоит в том, чтобы грамотно выделить и проанализировать «совокупность реакций народа на окружающие его вещи, на обстоятельства, в которых он сам участвует, на объективно данные ему отношения и идеальные образования» [4, *94*].

ЛИТЕРАТУРА

1. *Кравцов, Н.* Изучение фольклорного произведения как художественного целого / Н. Кравцов // Фольклор как искусство слова / отв. ред. проф. Н. И. Кравцов. – М., 1966.

2. *Кравцов, Н. И.* Поэтика русских народных лирических песен. Ч. 1. Композиция / Н. И. Кравцов. – М., 1974.

3. Лингвофольклористика / отв. ред. А. Т. Хроленко. – Курск, 1999. Вып. 1; Вып. 2; 2000. Вып. 3; 2000.

4. *Шпет, Г. Г.* Введение в этническую психологию / Г. Г. Шпет. – Санкт-Петербург, 1996.

Ольга Приемко

ИНТЕГРАТИВНЫЕ ПРОЦЕССЫ В ЖАНРОВОМ ПОЛЕ БЕЛОРУССКОЙ СВАДЕБНОЙ ПОЭЗИИ

В последние десятилетия неоднократно предпринимались попытки с новых позиций осмыслить специфику народного творчества, характер творческих процессов в народной культуре – материальной и духовной. Однако на сегодняшний день проблема далека от окончательного решения. Открытым остается вопрос, каким образом устное народное творчество, система с канонизированным выражением и столь же стандартизированным содержанием, совмещает традиционность и способность к развитию. Ответ на него, возможно, поможет найти разрабатываемая представителями современной фольклористической школы Белорусского государственного университета концепция интегративных процессов, благодаря постоянному действию которых фольклорные тексты успешно соединяют, казалось бы, несоединимое – статику, которая не столь уж статична, и динамику, имеющую границы, совмещают традицию и изменчивость. Под «интегративными процессами» подразумеваются разноплановые, разноуровневые процессы взаимодействия фольклора с внешней информационной средой, представленной природными, культурными, ментально-психологическими феноменами [1]. В устном народном творчестве именно они стали универсальным адаптивным механизмом, обеспечивающим жизнеспособность, развитие, неповторимость национального фольклора. Очевидно, что разработка общей модели функционирования интегративных процессов предполагает их типологизацию. По мнению одного из авторов, Р. М. Ковалевой, при выявлении сетки *интегрантов* необходимо проводить конкретные исследования с обязательным выходом за границы отдельного факта, текста, явления и учета определенного контекста [1]. Сетка интегрантов довольно широка, что позволило исследовательнице выделить общие и частные случаи. Реализацию одного из частных случаев (на уровне жанр-жанр в комплексе свадебных песен) мы рассматриваем в данной статье.

Наше исследование, проведенное с учетом принятой в отечественной фольклористике традицией разделения свадебных песен на заклинательные, ритуальные, величальные, лирические обрядовые и шуточные, показало, что не все произведения отвечают установившимся жанровым представлениям; жанровую принадлежность большинства из них можно определить лишь относительно. Очевидно, что в свадебном фольклоре постоянно происходят процессы, способствующие зарождению, развитию и затуханию тех или иных поэтических явлений, что приводит к размыванию жанровых границ. Проблема интеграции жанров в белорусской свадебной поэзии была поставлена А. С. Федосиком, Л. А. Малаш, отмечавшими, что «…названные песни (ритуальные, заклинательные, величальные, шуточные и т.д. – О. П.) в чистом виде составляют меньшую часть белорусской свадебной поэзии» [3, *17*], однако до конца пока не разработана. Анализ межжанровой интеграции свадебных песен

не только констатирует факт взаимодействия и взаимопроникновения жанров, но и дает возможность обнаружить вполне определенные закономерности этого процесса, в какой-то мере объясняющие как механизм возникновения контаминированных жанров, так и их динамику. Ю. Г. Круглов, занимавшийся проблемами определения жанровых границ русских свадебных песен, посчитал, что явление интеграции жанров — «процесс стихийный, в котором нельзя усмотреть каких-либо закономерностей» [2, *8*]. Это положение может быть и верно для русской свадьбы, однако совершенно не отражает специфики белорусской. Своеобразие последней состоит в том, что свадебные песни белорусов с момента своего возникновения выполняли не только правовую и магическую, но и эстетическую функции. Со временем роль эстетического фактора возрастала. «Протокольных» песен становилось все меньше, они насыщались эмоционально-оценочными элементами. Поэтическая и обрядовая сущность произведений существенно не трансформировалась; изменения касались в большей степени формальной стороны песни. Ослабление правовой и магической функции поэтических произведений и укрепление позиций эстетической функции привело к контаминации жанров. Проведенное нами исследование свидетельствует, что явление межжанровых трансформаций достаточно широко распространено в белорусской свадебной поэзии: интегрирование осуществляется на уровне функции, композиции и содержания песен.

Анализ функционального плана свадебных песен показал, что каждый жанр выполняет в обряде кроме основной функции ряд дополнительных. Например, ритуальные песни, при сохранении доминирующей функции – формировать обрядовое действие, фиксировать его совершение – выполняли ряд нагрузок, характерных для песен других жанров, то есть величали, передавали обрядовые чувства, заклинали и даже веселили собравшихся. Лирические песни, в свою очередь, могли направлять обрядовое действие, идеализировать, заклинать и т. д. Свадебная эстетика определяла аналогичное полифункциональное бытование и других жанров свадебных песен при сохранении стержневой нагрузки вербального текста в неизменном виде.

Композиция поэтических произведений также представляет доказательства интегрирования свадебных песен. Основными композиционными формами являются повествование и монолог, в процессе бытования переходящие из одного жанра в другой.

Поэтическое содержание вербальных текстов целиком зависит от функции жанра. Однако постоянное взаимовлияние свадебных песен наложило отпечаток и на их содержание. Например, объектом изображения ритуальных песен стал не только обряд; в них встречаются элементы заклинания благополучия, величания участников ритуала, отголоски обрядовых переживаний свадебных персонажей. Анализ показал, что основой, определяющей содержание песни любого жанра, является обряд, развертывание ритуального действия во времени и пространстве. Например, обряд выпечки коровая определяет тематику песен, его сопровождающих. Ритуальные тексты извещают о выпечке обрядового хлеба, призывают приступить к его украшению и т.д.; в величальных звучит идеализация коровайниц, величается коровай; лирические песни передают

чувство радости присутствующих, что хлеб удался; шуточные содержат насмешку над коровайницами (отметим, что коровай никогда не был объектом изображения шуточных песен), то есть, какова бы ни была жанровая принадлежность песни, ее содержание и тематика всецело зависят от движения обряда, от месторасположения текста в сфере ритуала. Поэтому именно на содержательном уровне произведения демонстрируют факты более активного интегрирования жанров в контексте свадебной обрядности.

ЛИТЕРАТУРА

1. *Ковалева, Р. М.* Интегративные процессы в белорусском фольклоре / Р. М. Ковалева // Этнокультурное развитие Беларуси в XIX – начале XXI в.: Материалы Междунар. научно-практ. конф., 19-20 мая 2010 г., г. Минск. – Минск, 2010.
2. *Круглов, Ю. Г.* Русские обрядовые песни / Ю. Г. Круглов. – М., 1982.
3. *Малаш, Л. А.* Вясельныя песні / Л. А. Малаш // Вяселле. Песні: у 6-ці кн. Кн. 1. – Мінск, 1980.

Римма Ковалева

МИФОСФЕРА И ФОЛЬКЛОР

Проблема «фольклор и мифология» достаточно традиционна для науки. Поиски новых подходов к ее осмыслению со всей очевидностью выдвигают на повестку дня уточнение понятийного и терминологического аппарата.

Представители разных наук неоднократно отмечали неоднозначность таких понятий, как миф и мифология, размытость границ каждого из терминов. В силу этого фольклористы, затрагивающие мифологическую проблематику, были вынуждены или устраняться от теоретических споров, или всякий раз самоопределяться в понимании того, что же такое миф и мифология.

До сегодняшнего дня достаточно популярным можно считать представление о мифах как специфических древних рассказах определенной, в частности космогонической, проблематики со своей системой персонажей, включающей такие ключевые фигуры, как боги, животные-демиурги, первые люди, культурные герои и т. п. Собственно, в переводе с греческого «миф» и означает «рассказ», «предание», «слово». Е. М. Мелетинский счел нужным подчеркнуть повествовательный характер мифа, который, по его мнению, «есть символическое описание модели мира посредством рассказа о происхождении различных элементов мироустройства». Главной, но не единственной формой бытования мифологии он посчитал словесную и отсюда сделал вывод, что мифы являются «древнейшей частью словесного фольклорного наследия» [2, *23-25*]. Сближение фольклора с мифом, хотя и на другой основе, характерно для ритуально-мифологической школы, рассматривающей фольклор в культурологическом аспекте. В ее рамках разрабатывалась теория, согласно которой структуры фольклорного творчества сводились к риту-

ально-мифологическим моделям. Особую роль в ее становлении сыграли психоаналитические разыскания К. Г. Юнга и его теория архетипов.

Проблема «миф и фольклор» настолько сложна, широка и многогранна, что стоит приветствовать все подходы к ее разрешению. Парадокс заключается в том, что практически ни один миф в его якобы исконной повествовательной форме не известен науке. С большей или меньшей степенью достоверности можно реконструировать только мифологические повествовательные структуры. Все так называемые мифы европейских народов, в том числе и славянских, дошли до нас в десакрализованной светской форме через посредство устной и письменной литературы. Именно письмо дало возможность зафиксировать поэмы Гомера и Гесиода, «Младшую» и «Старшую Эдду». По сравнению с мифами эти произведения представляют собой новые жанровые формы, но именно они, как и «Метаморфозы» Овидия, летописи славянских народов, хроники, договоры и т. п. письменные памятники раннего средневековья, считаются источниками сведений о древней мифологии. Благодаря им мифология стала частью человеческой культуры нового времени.

Под мифологией обычно понимается собрание мифов, с одной стороны, и наука о мифах, с другой, т. е. объект изучения и наука о нем терминологически объединяются, что вряд ли корректно. Считать мифологию собранием мифов просто неверно, поскольку речь должна по крайней мере идти о гипотетических древних мифах, ретранслированных зрелой устной литературой («Ригведа», «Махабхарата», поэмы Гомера), ранней письменной или реконструированных на основе письменных памятников, устного народного творчества и языковых данных.

Нисколько не отвергая термины «миф» и «мифология», считаем целесообразным использование нового термина – «мифосфера», который позволяет объединить синхронный и диахронный подходы к объекту изучения. Мифосфера в отличие от достаточно узкого понятия «мифология» понимается как комплексное целое в единстве таких категорий, как мифологическое сознание, мифотворчество в его вербальной и невербальной материализации (фольклорные тексты, обряды, верования, обычаи, стереотипы поведения в ритуальной практике и реальной жизни, язык, метаязык традиционной народной культуры, т. е. терминология обрядов и верований, литературные произведения разных эпох и т. д.).

Мифосфера представляет собой структурное целое, характеризующееся исторически и культурно обусловленными связями различных ее слоев – от архаического до современного.

Синхронный срез национальной мифосферы, с одной стороны, обнаруживает в ней окаменелости, архаические остатки, сохранившиеся в традиционном фольклоре, являющиеся частью культурного сознания эпохи, но семантически закрытые для носителей фольклора и с трудом поддающиеся научной интерпретации. С другой стороны, в ней всегда есть живые ростки, пронизывающие все слои реальности, играющие в ней далеко не однозначную роль. Совершенно очевидно, что работа мифологического сознания не прекращается ни на минуту. Политика и культура XX века ярко демонстрируют свою сопричаст-

ность мифологическому. Политические и социальные мифы нового времени давно стали объектом изучения. Актуализация архаических и традиционных мифов в научных работах различного толка, в искусстве и литературе дала такое культурное явление, как неомифологизм. В художественных произведениях мифы используются в качестве второго плана повествования, способствуют углублению нравственно-философского содержания, переводя реальные события в бытийный план, что позволяет рассматривать литературных героев в русле архетипической парадигмы. Особенно популярны такие архетипы, как тень, трикстер, мудрый старик (старуха), жертва, мать.

Заметным явлением в литературе XX века стало создание авторских мифов по смысловому клише классических. Хронотоп художественных текстов нового времени дает примеры сопряжения и пересечения разных временных и пространственных пластов – мифологического и реального, художественное время начинает уподобляться циклическому мифологическому.

Термин «мифосфера» тем более закономерен, что в понятие «мифосфера» как ее части включаются «миф» и «мифология», а сама мифосфера соотносится с такими глобальными категориями, как ноосфера и семиосфера. Последнее понятие разрабатывалось в семиотической культурологии Ю. М. Лотманом. Семиотическое пространство, в сущности, охватывает всю область культуры. Мифосфера, таким образом, может рассматриваться как часть ноосферы, ее парадигма, и как часть семиосферы, ее синхронный срез. Семиотическая реальность мифосферы отличается неопределенностью в силу того, что ее сообщения абсолютно не воспринимаются одними, например, самими адресантами, бессознательными носителями знаковой информации, произвольно интерпретируются другими, что характерно для науки и культуры, частично закрыты для третьих и т. д. Таким образом, семантическое поле каждого знака мифосферы обладает определенной амплитудой колебаний, а вся мифосфера представляет собой особую динамическую систему. В то же время в ней можно выделить ряд парадигм, с каждой из которых соотносятся определенные семантические категории семиотического языка национальной культуры.

Если предположить, что от эпохи индоевропейской общности народов до эпохи восточнославянской общности мифологическая традиция была непрерывной и далее поддерживалась благодаря близости языков и единству мифопоэтического образа мира, то появляется реальная возможность показать преемственность между предысторией и историей национальной мифосферы русских, украинцев, белорусов, ибо их народная культура, в частности устное поэтическое творчество, обряды, обычаи, поверья, продолжает сохранять многое из общего праславянского и восточнославянского наследия, обеспечивает акционально-вербальную поддержку формирующейся мифосферы, транслируя ее во времени через посредство совокупности старых и новых жанров, образов, мотивов, символов.

Следовательно, мифосферу восточных славян мы можем охарактеризовать как среду взаимодействия мифологического сознания и связанных с ним культурных текстов. Как уже отмечалось, прежняя связь между воспроизводимыми по традиции фольклорными произведениями и изменяющимся сознанием постепен-

но нарушается. Смысловая сфера при сохранении предметно-образных реалий как бы медленно «захлопывается» для сознания адресантов и адресатов, поэтому всякое аналитическое истолкование бытующих в настоящее время традиционных фольклорных текстов с целью реконструкции основных составляющих мифосферы восточных славян (даже при условии опоры на объяснения живых носителей фольклора) всегда страдает неполнотой, ограниченностью и субъективизмом, но любая интерпретация фольклора, пусть даже и ошибочная, «работает» на дальнейшее, более глубокое постижение смысла произведений и заложенной в них информации.

На основании сравнительного рассмотрения восточнославянского фольклора можно отметить следующие отразившиеся в нем части мифосферы восточных славян (заметим при этом, что они существуют не изолированно одна от другой, а в сложном взаимодействии):

1. Сфера древнего, слабо персонифицированного бога, восходящая к эпохе общности индоевропейских народов. Его материальное воплощение – деревянный идол (др.-рус. капъ) в виде столба, лишенный антропоморфных черт (ср. купальский шест в центре костра, масленичную гору и связанную с ней символику масла и сыра, структуру культовых фаллических памятников в Индии, возможную связь названия колядного праздника с «колодой»). Позже это дало многоликих идолов типа Збручского (ср. туманное «Все-Боги» в индийской мифологии). Семантика архаичного бога – «тот, кто наделяет долей (хорошей или плохой), богатством, благом», в этом славянское «бог» родственно другим индоевропейским названиям (авест. baγa, др.-перс. baga, др.-инд. Бхага) [3, *177*]. Почти все обращения к богу, содержащиеся в восточнославянских заклинательных и ритуальных песнях, традиционно относятся именно к этому архаическому божеству. Например, «*Благаславі, божа, вясну заклікаці*» (бел. веснянка), «*Благаславі, божа, тэй посажэ*» (бел. свадебная песня), «*Дай, божа, на жыцечка род, на статачак плод*» (бел. колядка). С ним, по-видимому, соотносятся столбовой ритуал в белорусской свадебной обрядности, восточнославянская масленичная колодка как божье наказание (распространенное в науке истолкование) или – генетически – божья благодать, сила, которую цепляли к ноге не женившегося вовремя парня (ср. колдовать, колдун), полесский Куст «з зялёнага клёну», который по сей день приводят в каждый дом на Троицу или в понедельник после нее. (ср. латыш. kers «куст», но литов. kerai «чары») [1, *46*], мотив прихода бога к хозяину в колядках, символика кожуха (первоначально шкура животного) и дождя в свадебной обрядности (идея множественности богатства, его изобилия), загадочные припевы русских колядок «Таусень», «Овсень», «Боу овсень», «Бай овсень», «Баусень», сопровождающие описание богатства, и более четкое «Бог ему дал!».

Если слово «бог» достаточно часто встречается в фольклорных текстах, то предположительно предшествующее ему слово «див», родственное обозначениям бога в других индоевропейских языках, – очень редко и в модификации «диво»: например, в маловразумительном припеве русских подблюдных песен «Диво ули ладо!», причем припевы «Диво!», «Слава, ладо мое!», «Ладу, ладу!» употребляются в песнях, предвещающих богатство и счастье, в припеве белорусских бородных жнивных песен «Дзіва, дзіва мне, маёй барадзе». Высказы-

валось предположение о соотнесенности Симаргла одного из самых неясных божеств пантеона Владимира, с Дивом [5, *209*].

2. Универсальная для эпохи индоевропейской общности народов митраистическая (по терминологии Л. Н. Гумилева) сфера в ее связи с солярным культом. Отсюда идеи устройства природного и социального космоса, составляющие основу календарной и свадебной обрядности. Они находят выражение в слове «лад», получившем узконаправленное значение «семейный порядок», «соединение». В этом плане интересны украинские свадебные песни – «ладканки», сопровождающиеся хлопаньем в ладони, припевы «Ладу, ладу!», «Слава! Ой ладо мое!», «Ой, ладу!», «Млада!» в подблюдных песнях, предвещающих свадьбу, «Диво ули ляду!» – вечное девичество, а также припевы «Ой, дид ладо» или «Адным ладам» в хороводной песне «А мы просо сеяли», где наблюдается соединение аграрных и брачных мотивов.

В сущности, все обрядовые игры, нацеленные на создание пар (например, «Жаніцьба Цярэшкі»), любовно-брачные мотивы в календарно-обрядовых песнях, представление семьи хозяев как небесной семьи в колядках и белорусских волочебных песнях, уподобление жениха солнцу в свадебных и т. д. говорят о том, что в ритуальное время участники обряда и, соответственно, персонажи обрядовых песен дублируют перипетии мифологической первосвадьбы Неба (Солнца) и Земли, Солнца и Месяца как условия движения времени в его идеальном мифологическом варианте. Это время всеобщего изобилия и счастья, характеризующееся отсутствием конфликтов и потрясений, своего рода «золотой век», запечатленный обрядовой поэзией.

Разрешение конфликта в волшебных сказках также гармонизирует жизнь сказочного мира, в нем воцаряются покой и порядок, в чем также можно усмотреть изначальную мифологическую содержательность сюжета, особенно если учесть древнюю магическую функцию сказок, которая сродни функции рассказывания мифов при жизненных потрясениях, когда происходит актуализация идеального времени первотворения.

3. Сфера ключевого праславянского мифа о борьбе Громовержца со своим противником в совокупности космогонической и семейной линий. Сюжет находится в русле мировой парадигмы мифологического змееборства. В фольклоре восточных славян миф о боге грозы (грома) трансформировался в сказочные, позже в былинные сюжеты («Добрыня и змей», «Алеша и Тугарин»).

Предполагается возможной интерпретация мифа в этиологическом ключе – о происхождении грома, грозы, плодородного дождя [4, *305*]. Обряд «Ваджэння і пахавання стралы», сохранившийся в живом бытовании на стыке территорий Белоруссии, России и Украины, воспроизводит весьма древнюю и существенную часть мифа – о браке бога Грозы, атрибутом которого являются оплодотворяющие стрелы, и Земли: в конце обряда «стрелы» закапываются в землю, а в центре хоровода одна из женщин подбрасывает вверх ребенка. Главной обрядовой песней является «Стрела». В ней стрела кого-то убивает, должна убить или не убить. В качестве одной из жертв божественной стрелы выступает «змяя лютая».

В белорусской легенде о происхождении огня «перунов огонь» (как нечистый) противопоставляется огню, добытому человеком, неким «колёсником», своеобразным белорусским культурным героем.

Следует заметить, что остальные восточнославянские боги, известные исключительно по внешним письменным источникам, фольклорной традицией в художественных текстах не зафиксированы.

4. Обширная сфера переходных состояний человека и его окружения (пространственных, временных, природных, социальных, бытовых) с идеей пересечения границы, порога, трансформации. В ее зоне, по сути, находится вся магическая практика с такими жанрами, как заговоры, заклинания, заклинательные и величальные песни, волшебные сказки, повествующие о путешествии героя в «иной мир» или к его границе, часто с последующей трансформацией главного действующего лица, обрядовые по происхождению белорусские балладные песни с мотивом метаморфозы («Браткі», «Ціхоня»), календарная и семейная обрядность.

5. Столь же обширная сфера земных духов природы, фантастических персонажей «иного мира», демонических существ культурного пространства. Восточнославянские былички большей частью построены на мотиве неожиданной встречи человека с лешим, водяным, чертом, оборотнем, ведьмой, русалкой, домовым и т. д. Сказочные герои встречают на своем пути Змея, Бабу Ягу, водяного царя, змеиную царевну, жар-птицу и т. д. На Гомельщине известен обряд «Проводы русалки», включающий группу русальных песен. Обрядовые формулы-призывы «святых дзядоў» и Мороза на Коляды, песни-заклички, обращенные к солнцу, дождю, радуге, обрядность вызывания дождя и испрашивания урожая (например, у аиста) продолжают этот ряд.

Сфера переходных состояний и сфера демонологии соотносятся между собой, но в первой доминирует, условно говоря, вторжение человека в иной мир, а во второй акцент делается на присутствии фантастических существ в мире людей, их призывании или проводах.

6. Синкретическая языческо-христианская сфера, возникновение которой относится к раннему средневековью. Она имеет опору в бытовом религиозном синкретизме, свободно оперирующем новыми религиозными категориями наравне с языческими. Именно поэтому в обрядовые песни входят новые персонажи – Господь Бог, святые, Пречистая. Иногда они воспринимаются в контексте атрибутов и функций языческих божеств, что дает материал для реконструкции языческой культуры славян (Илья – Перун, Параскева Пятница – Мокошь (гипотетически жена бога грозы), св. Власий – Велес, «скотий бог», св. Юрий (Георгий) – Юрила / Ярила и т. п.). Наблюдается также парадоксальная ситуация, когда древний бог – податель доли, к которому обращались за благословением языческого обряда, например, закликания весны, христианизируется. В этом нет ничего удивительного. Постепенно исчезают языческие капища с идолами и единственным зрительно воспринимаемым образом бога становится икона. Кроме того, в народную культуру активно внедряются рождественские псальмы, функционирующие наряду с колядками.

Особый интерес представляют белорусские волочебные песни на календарную тему, в которых действуют олицетворенные языческие и христианские праздники. Функция произведений – магическое воссоздание циклического времени, достигаемое через перечисление праздников годового круга, которых Господь в соответствии с законом, записанным в книге, отправляет одного за другим в путь. В волочебных песнях сюжет христианской иконы (Господь с книгой в руке) удивительным образом сочетается с ритуальной идеей сотворения времени. Таким образом, белорусы по-своему, поэтически прочитали книгу Бога.

7. Сфера народного христианства нашла выразительное воплощение в ряде легенд, лишенных языческого компонента, рождественских колядках, своеобразно отразилась в сюжетах пьес батлейки и вертепа, но наиболее масштабно в русских духовных стихах, воспринятых и переработанных белорусскими и украинскими народными певцами.

Таким образом, традиционный фольклор вполне может служить «внутренним» (и в силу этого достаточно надежным) источником сведений о структуре и движении национальной мифосферы во времени, поскольку ее идеи и компоненты интегрированы в художественную ткань произведения.

ЛИТЕРАТУРА

1. Маковский, М. М. Сравнительный словарь мифологической символики в индоевропейских языках. Образ мира и миры образов / М. М. Маковский.– М., 1996.

2. Мелетинский, Е. М. Миф и историческая поэтика фольклора / Е. М. Мелетинский // Фольклор. Поэтическая система. сб. ст. – М., 1977.

3. Мифы народов мира. Энциклопедия. Т. 1. – М., 1991.

4. Славянская мифология. – М., 1995.

5. Славянские древности. Этнолингвистический словарь / под ред. Н. И. Толстого: в пяти томах. Т. 1. – М., 1995.

Раздзел 9

МЕТОДЫКА ВЫКЛАДАННЯ ФАЛЬКЛАРЫСТЫКІ

Рыма Кавалёва
Вольга Прыемка

КАНЦЭПТУАЛЬНА-СТРУКТУРНЫЯ АСНОВЫ ВУЧЭБНАЙ ПРАГРАМЫ «ФАЛЬКЛАРЫСТЫКА» І ПРАБЛЕМА СІСТЭМНАЙ РЭПРЭЗЕНТАЦЫІ АГУЛЬНЫХ ПЫТАННЯЎ

(у скарачэнні)

Згодна з новым агульнаадукацыйным стандартам і тыпавым вучэбным планам падрыхтоўкі філолагаў па спецыяльнасцях «Беларуская філалогія», «Руская філалогія», «Славянская філалогія» месца ранейшых дысцыплін «Беларускі фальклор», «Рускі фальклор», «Фальклор славянскіх народаў» заняла новая – «Фалькларыстыка», што адразу выклікала шэраг пытанняў. Вось галоўныя з іх.

Калі фалькларыстыка – навука аб фальклоры наогул, то гэта натуральна прадугледжвае выкладанне дадзенай дысцыпліны як тэарэтычнай. Тады дзе і як вывучаць нацыянальны фальклор, як таго патрабуе спецыяльнасць? Уводзіць яшчэ адзін курс?

Дадаўшы да тэрміна «Фалькларыстыка» азначэнне «беларуская», «руская», «славянская», мы, здаецца, нічога не выгадваем, бо ў гэтым выпадку, як таго патрабуе логіка, замыкаемся ў кола гістарыяграфіі той ці іншай фалькларыстыкі. А ці атрымаюць тады студэнты сістэматычныя веды аб жанрах і відах нацыянальнага фальклору? І якім чынам?

Калі пакінуць назву курса без удакладнення і ўлічыць спецыяльнасці студэнтаў, то прыходзім да высновы ад неабходнасці стварэння Праграмы новага тыпу. Вось толькі з чаго пачаць?

Падзелімся ўласным вопытам выхаду з далікатнай сітуацыі, вельмі і вельмі няпростай, як даволі хутка высветлілася. З 1994 г. выкладанне курса фальклору (у старых вучэбных планах ён меў назву «Вусная народная творчасць») ажыццяўляла навастворaная кафедра «Тэорыі літаратуры», загадчык якой прафесар В. П. Рагойша ўпершыню ў гісторыі філалагічнага факультэта ўзяў пад «тэарэтычнае» крыло ўсіх фалькларыстаў разам. Дадзеная акалічнасць паспрыяла таму, што мы заўсёды звярталі асаблівую ўвагу на распрацоўку пытанняў тэорыі фальклору і іх належную рэпрэзентацыю ў лекцыях.

В. П. Рагойша паставіў перад намі задачу стварыць універсальную праграму «Фальклярыстыка», прыдатную для карэкціроўкі лекцыйных курсаў па трох спецыяльнасцях. Здавалася б, што тут складанага? На той час у нас выйшлі з друку дзве праграмы – тыпавая «Беларускі фальклор» (аўтар Р. М. Кавалёва) і вучэбная «Фальклор славянскіх народаў» (аўтар В. В. Прыемка). Загадчык кафедры палічыў, што мы зробім новую праграму хутка і без асаблівага напружання. Але тут акрэслілася непрыемная рэч: ніводная наша праграма не магла быць узята ў якасці асноўнай. Акрамя таго, ні фармальна, ні творча іх нельга было сумясціць, узяўшы лепшае з кожнай. Стала зразумела, што нам патрэбна канцэптуальна новая ідэя праграмы, якая дапамагла б вырашыць дзве праблемы: першая звязана з распрацоўкай агульнай структуры праграмы, другая тычылася вызначэння аб'ёму тэарэтычнай інфармацыі і яе месца ў агульнай структуры.

А дзе ўзяць ідэю праграмы? Запазычыць? Ва ўніверсітэтах іншых рэспублік па-ранейшаму для студэнтаў чыталіся курсы па вуснай народнай творчасці, забяспечаныя адпаведнымі праграмамі, падручнікамі, метадычнымі дапаможнікамі. Зразумела, што мы ведалі праграмы расійскіх і ўкраінскіх ВНУ, знаёміліся з праграмамі фалькларыстычных спецкурсаў, блізкіх па назве да нашай дысцыпліны, але не маглі на іх арыентавацца з прычыны рознага адрасавання. Возьмем, напрыклад, праграму «Агульная фалькларыстыка», складзеную доктарам філалагічных навук С. Ю. Няклюдавым падчас працы таго ў Расійскім дзяржаўным гуманітарным універсітэце. Адразу бачна, што яна не прызначалася для студэнтаў–першакурснікаў, змест праграмы – выключна тэарэтычныя пытанні фалькларыстыкі, сярод якіх – спецыфіка фальклорнага тэксту, аб'ём паняцця «фальклор», вусная славеснасць і іншыя вобласці народнай культуры, метадалогія гістарычных рэканструкцый фальклору, спецыфічныя якасці фальклорнай традыцыі, стэрэатыпнасць як кардынальная якасць фальклору, праблема жанру ў фальклоры і да т. п.

Спецыяльны лекцыйны курс «Тэорыя фальклору», як заўважыў аўтар яго праграмы С. В. Алпатаў, мае на мэце сістэматызаваць атрыманыя раней веды, разгледзіць фундаментальныя катэгорыі традыцыйнай культуры, звязаць механізмы фальклорнай творчасці з гісторыка–культурным кантэкстам і да т. п., чым ён, прынамсі, адрозніваецца ад фенаменалагічна арыентаванага курса «Руская вусная народная творчасць». Канцэптуальныя вектары курса «Тэорыя фальклору» знайшлі адлюстраванне ў плане лекцый. Яго тэзаурус красамоўна сведчыць, у якім напрамку ажыццяўляецца спецыялізацыя студэнтаў па кафедры фальклору. Для прыкладу спашлемся на план першых пяці лекцый, каб было бачна, што ў такім ракурсе тэорыя фальклору ў беларускіх ВНУ, наколькі нам вядома, не выкладалася, не разглядалася і не разглядаецца: «Культура і цывілізацыя. Мова і культура. Фальклор у сістэме культуры. Вербальныя і невербальныя складнікі фальклорнай традыцыі». «Карціна свету. Хранатоп. Дэйксіс». «Рытуал і карціна свету. Хранатоп абраду. Рытуал і паўсядзённасць. Рытуал і гульня. Рытуал і мастацтва». «Рытуал і дынаміка семіятычных сістэм. Абмен і дар яе мадэлі культуры». «Міф і карціна свету. Міф і рытуал. Міф і паэзія. Міф і паўсядзённасць».

Праграма курса «Актуальныя праблемы фалькларыстыкі», складзеная прафесарам кафедры фалькларыстыкі Інстытута філалогіі Кіеўскага нацыянальнага ўніверсітэта імя Тараса Шаўчэнкі С. К. Расавецкім, гэтаксама звязана з дысцыплінамі спецыяльнасці. У «Анатацыі» да яе аўтар пазіцыяніруе свой курс лекцый як наступны пасля агульнага курса «Тэорыя фальклору», што слухаюць магістранты спецыяльнасці «Фалькларыстыка». Заўважым, што ні кафедры фалькларыстыкі, ні падобнай да яе ў БДУ няма, як няма на філалагічным факультэце асобнай спецыялізацыі «Фалькларыстыка». Нашым магістрантам не прапануецца і адпаведная спецыяльнасць, ва ўсякім разе афіцыйна.

Згодна з праграмай курс лекцый прафесара С. К. Расавецкага складаецца з сямі наступных тэм: «Шляхі нейтралізацыі ідэалагічнай і метадалагічнай спадчыны марксісцка–ленінскай фалькларыстыкі». «Украінская тэарэтычная фалькларыстыка ў сучасным стане «паскоранага развіцця». «Праблема «рэгіяналізму» ва ўкраінскай фалькларыстыцы і своеасаблівасць фалькларыстычнай кампаратывістыкі ва Украіне». «Актуальныя праблемы фалькларыстычнай жанралогіі». «Фалькларыстыка і даследаванне інтэртэкстуальнасці». «Фалькларыстка і герменеўтыка». «Сучасная рыторыка і магчымасць запазычання яе методыкі ў фалькларыстыцы».

І гэтак далей. Якія б праграмы мы ні бралі, да якіх бы праграм ні звярталіся, у тым ліку да праграмы па славянскаму фальклору, створаную ў Гродзенскім дзяржаўным універсітэце імя Я. Купалы, вынік быў адзін і той жа: мы ўсё больш пераконваліся, што трэба шукаць свой шлях, і пачалі з выпрацоўкі агульных падыходаў. Было зразумела, што праграма – гэта перш за ўсё інструмент у руках выкладчыка, які павінен дапамагчы яму эфектыўна арганізаваць вучэбны працэс, пісьменна сумясціць практыку вывучэння канкрэтных фальклорных жанраў і відаў з тэарэтычным асэнсаваннем агульных і прыватных праблем фалькларыстыкі. Для нас стала аксіёмай прыярытэтнае вывучэнне студэнтамі таго фальклору, які адпавядае іх спецыяльнасці. Гэта значыць, што змест дысцыпліны «Фалькларыстыка» вар’іруецца ў залежнасці ад аб’екта разгляду: для студэнтаў спецыяльнасці «Беларуская філалогія» чытаецца курс «Беларуская фалькларыстыка», «Руская філалогія» – «Руская фалькларыстыка», «Славянская філалогія» – «Славянская фалькларыстыка» з вылучэннем на першы план фальклору таго ці іншага паўднёваславянскага або заходнеславянскага народа.

Мэтай вывучэння дысцыпліны «Фалькларыстыка» мы палічылі фарміраванне ў студэнтаў навуковага, тэрэтычна абгрунтаванага ўяўлення пра фальклор як зыходную кропку слоўнага мастацтва, адметную культурную з’яву, своеасаблівую эстэтычную сістэму, пра яго універсальныя і нацыянальныя рысы, генетычную і тыпалагічную сувязь класічнага фальклору славянскіх народаў, месца фальклору ў сучаснай культурнай парадыгме.

Дзеля дасягнення пазначанай мэты мы вырашылі падаваць матэрыял буйнымі структурнымі блокамі, якіх атрымалася восем:

1. Фалькларыстыка як навука аб народнай творчасці.
2. Тэорыя фальклору.
3. Гістарычнае развіццё фальклору і прынцыпы яго перыядызацыі.

4. Агульнаславянскае і адметнае ў нацыянальным фальклоры.
5. Гісторыя збірання і вывучэння фальклору.
6. Сфера традыцыйнага фальклору (жанры і віды нацыянальнага фальклору).
7. Сфера посткласічнага фальклору (канец XVIII – пачатак XX стст.).
8. Сфера постфальклору.

Створаная намі праграма, як бачна, мае некаторыя адметныя рысы, што надае ёй пэўную эксклюзіўнасць. Гэта тычыцца не толькі структурнай арганізацыі матэрыялу, але разам з тым і зместу раздзелаў – агульных і канкрэтных. Безумоўна, мы ўлічылі станоўчы вопыт папярэднікаў, але адмовіліся ад эпігонства, палічыўшы за лепшае прытрымлівацца аднаго скразнога прынцыпа – падаваць матэрыял у пазначаных вышэй раздзелах таксама буйнымі блокамі, якія пэўным чынам адпавядаюць рэальнай фальклорнай сферы. Так, у раздзеле, прысвечаным сферы традыцыйнага фальклору, мы ў сваю чаргу вылучылі дзесяць яго сфер. У выніку раздзел склаўся з наступных частак:

1. Рытуальна-магічная сфера.
2. Сфера сямейна-абрадавай паэзіі.
3. Парэмійная сфера.
4. Сфера празаічных эпічных жанраў.
5. Сфера вершаваных эпічных жанраў.
6. Баладныя песні.
7. Духоўныя вершы і псальмы.
8. Сфера пазаабрадавай лірыкі.
9. Сфера народна-драматычнага мастацтва.
10. Сфера дзіцячага фальклору.

Як бачым, акцэнт зроблены на дасягненні цэласнага ўяўлення аб фальклоры ўсіх славянскіх народаў незалежна ад яго этнічнай прыналежнасці, а ўжо ўнутры раздзелаў канкрэтызаваліся ўзроўні разгляду з выкарыстаннем этнічна адзначанай навуковай і народнай тэрміналогіі. Напрыклад, у рытуальна-магічнай сферы вылучаўся раздзел «Каляндарна-абрадавая паэзія», у ім – «Зімовы цыкл», яго частка – «Віды абходных песень», у дужках – іх назвы: *калядкі, коледа, щедрівки, шчодрыкі, меланкавыя песні, коледве, коледарка, божыч, здунай, овсени, виноградья* і інш., а далей – знакавыя абрадавыя фігуры і песенныя вобразы. Падобны падыход забяспечваў пераемнасць паміж узроўнямі разгляду – ад найбольш абстрактнага, агульнага, тыпалагічнага да канкрэтнага, нацыянальнага, лакальна–рэгіянальнага, відавога, дазваляў даваць сістэмную інтэрпрэтацыю фактаў і дыферэнцыраваную ацэнку нацыянальных фальклорна–этнаграфічных комплексаў, іх месца і ролі ў кантэксце традыцыйнай славянскай культуры.

Шчыра кажучы, было даволі цяжка пераадолець супраціўленне канкрэтнага матэрыялу, улічыць не толькі асноўныя фальклорныя віды і жанры, але і нацыянальна адметныя, падаць славянскую народную тэрміналогію сістэмна і дакладна. У гэтым сэнсе праграма атрымалася цалкам арыгінальнай, канцэптуальна самастойнай, але з апорай на традыцыю складання праграм па вуснай

народнай творчасці, якія за часы свайго існавання ў пэўным сэнсе апраўдалі сябе. Менш за ўсё мы прэтэндавалі на вынаходніцтва, добра разумеючы ўсю складанасць праблемы і немагчымасць адразу вырашыць усе пытанні. Некаторыя недахопы і хібы сваёй праграмы мы бачым самі, спадзяемся таксама на заўвагі і добрыя парады ўдзельнікаў семінара, якія дапамогуць нам у яе ўдасканаленні.

Што тычыцца агульных і тэарэтычных пытанняў, то пры іх рэпрэзентацыі ўзнікалі свае цяжкасці. Першае пытанне – з чаго пачынаць Праграму? Традыцыйна яны пачыналіся з «Уводзінаў» або, пазней, з раздзела «Фальклор як прадмет філалагічнага вывучэння», што знайшло адлюстраванне ў падручніках. Мы свядома парушылі традыцыю, зыходзячы з наступнай акалічнасці: паколькі курс «Фальклярыстыка» ўводзіцца ў навучальны працэс упершыню, то і Праграма павінна пачынацца з раздзела аб самой навуцы.

Другое пытанне – дзе месца тэарэтычных праблем? Мы вырашылі адвесці для іх асобны раздзел «Тэорыя фальклору», вылучыўшы ў ім тры асноўныя пытанні: «Фальклор – адметны тып слоўнага мастацтва». «Спецыфіка фальклорнай творчасці». «Фальклор як мастацкая сістэма». Для параўнання. Напрыклад, У. П. Анікін ва «Уводзінах» да свайго падручніка «Русское устное народное творчество» (М., 2001) спыняецца на трох пытаннях – прадмет курса, паходжанне фальклору, стадыі гістарычнага развіцця, а Т. В. Зуева і Б. П. Кірдан падручнік «Русский фольклор» (М., 2003) адразу пачынаюць з тэарэтычнай главы, дзе разглядаюцца чатыры пытанні – фальклор і фальклярыстыка, спецыфіка фальклору, фальклор як мастацкая сістэма, творчы метад фальклору. Тут аўтары далучаюцца да У. П. Анікіна, які прапанаваў у сваёй кнізе «Тэорыя фальклору» (М., 1996) назваць фальклорны метад «сублімiруючым». Нам гэты тэрмін здаецца штучным, таму мы яго і не ўжываем; да таго ж ён выклікае ў гуманітарыя зусім іншыя асацыяцыі, чым тыя, якія мае на ўвазе У. П. Анікін. Акрамя таго, у нас сваё бачанне пытання «Фальклор як мастацкая сістэма».

Надзвычай важным нам падаецца раздзел «Агульнаславянскае і адметнае ў нацыянальным фальклоры», дзе прапануецца разглядаць карэляцыю агульнаславянскага і нацыянальна адметнага на розных узроўнях фальклорнай творчасці.

Трэцяе пытанне – якім чынам прэзентаваць гістарычнае жыццё фальклору, стадыі яго развіцця. Мы палічылі неабходным вылучыць некалькі раздзелаў: агульны – «Гістарычнае развіццё фальклору і прынцыпы яго перыядызацыі», у якім прадставілі рознастадыяльныя тыпы фальклорных традыцый, і асобныя – «Архаічны фальклор», «Раннетрадыцыйны праславянскі фальклор», «Класічны фальклор славянскіх народаў», «Познетрадыцыйны фальклор», «Характар постфальклорных з’яў у XX ст. і на сучасным этапе».

Нагадаем, што У. П. Анікін у сваім падручніку «Русское устное народное творчество» (М., 2001) вылучае наступныя стадыі гістарычнага развіцця фальклору – «Бытавы абрадавы фальклор», «Агульнасветапогладны пазаабрадавы фальклор» і «Мастацкі фальклор», а Т. В. Зуева і Б. П. Кірдан у падручніку «Русский фольклор» (М., 2003) разглядаюць тры асноўныя перыяды бытавання фальклору – раннетрадыцыйны, класічны і познетрадыцыйны. На першы погляд, мы далучаемся да перыядызацыі, прапанаванай маскоўскай школай фаль-

кларыстыкі, аднак у нас сваё бачанне гэтай праблемы. Справа ў тым, што познетрадыцыйны фальклор у адносінах да класічнага мы разглядаем у якасці тыповай постфальклорнай з'явы і вылучаем механізм паступовага далучэння часткі познетрадыцыйнага фальклору да класічнай спадчыны. Гэты падыход вымагае больш дэталёвага разгляду такой недастаткова распрацаванай сёння ў фалькларыстыцы з'явы, як «постфальклор». Таму мы вырашылі дадаткова ўвесці раздзелы «Сфера постакласічнага фальклору» (канец ХУІІІ – пач. ХХ стст.) (ён уключае разам з іншымі падраздзел «Гарадскі фальклор», змест якога арыентаваны на спасціжэнне праблемы фалькларызацыі твораў літаратурнага паходжання, а таксама на асэнсаванне шляхоў пранікнення гарадскога песеннага фальклору і кантаў у сялянскае асяроддзе) і «Сфера постфальклору». Разумеючы постфальклор як найбольш рухомую, няўстойлівую частку сучаснага фальклору, заўсёдную крыніцу новых тэндэнцый, сховішча маргінальных і парафальклорных з'яў, сферу ўзаемадзеяння розных культурных напрамкаў, перакрыжаванне розных ідэйных і мастацкіх патокаў і г. д., мы ўлічылі ўсе гістарычна абумоўленыя моманты фарміравання постфальклору, формы яго бытавання і вылучылі розныя постфальклорныя жанры: аповеды пра празорцаў, варажбітак, экстрасэнсаў, чорных і белых магаў, сучасныя дэманалагічныя аповеды, слоўныя формулы магічнай практыкі, творы прадстаўнікоў розных субкультур і інш. Такім чынам мы прапануем цэласную «карціну» фальклорнага працэса, прынцыпова гетэрагеннага па сацыяльна–прафесійным складнікам, што, безумоўна, дазваляе глыбей зразумець рух мастацкай сістэмы фальклору ў часе і яго месца ў сучаснай культурнай прасторы.

Тацціяна Марозава

ПАДРЫХТОЎКА СТУДЭНТАЎ-ФІЛОЛАГАЎ ДА ВУЧЭБНАЙ ПРАКТЫКІ: ФАЛЬКЛОРНЫ ПРАКТЫКУМ

Фальклорная практыка студэнтаў філалагічнага факультэта з 60-х гадоў ХХ ст. з'яўляецца неад'емнай часткай вучэбнага працэсу пры падрыхтоўцы спецыялістаў-філолагаў па спецыяльнасцях 1-21 05 01 «Беларуская філалогія», 1-21 05 02 «Руская філалогія», а з другой паловы 90-х гадоў – і спецыяльнасці 1-21 05 04 «Славянская філалогія», што занатавана ў Агульнаадукацыйным стандарце і тыпавым вучэбным плане. У Стандарце таксама пазначана, што сярод відаў праходжання фальклорнай практыкі магчыма арганізацыя працы студэнтаў як у архіўных фальклорных фондах пры кафедры, якая ажыццяўляе практыку ў ВНУ, так і па індывідуальных праграмах (што датычыцца замежных студэнтаў).

Фальклорная практыка студэнтаў БДУ з 1994 года адбываецца выключна па месцы жыхарства з прадстаўленнем справаздачы аб выніках збіральніцкай

дзейнасці. Планавыя палявыя экспедыцыі з таго часу здзяйснялі толькі супрацоўнікі навукова-даследчай лабараторыі беларускага фальклору філалагічнага факультэта, на базе якой у красавіку 2005 года была створана вучэбна-навуковая лабараторыя. Вопыт працы выкладчыкаў-фалькларыстаў кафедры тэорыі літаратуры БДУ па падрыхтоўцы студэнтаў да самастойнай палявой практыкі на працягу больш 10 гадоў паказаў, што правядзення кансультацый студэнтаў з кіраўнікамі груп не заўсёды дастаткова. Год за годам прыблізна палова студэнтаў ад агульнай колькасці збіраўшых фальклорныя творы самастойна мелі значныя праблемы пры падрыхтоўцы выніковай справаздачы і вымушаны былі ці згаджацца з невысокай адзнакай па практыцы, ці карпатліва перарабляць яе. Спробы выкладчыкаў палепшыць сітуацыю рабіліся неаднаразова: на кафедры пакідалі так званую «ўзорную папку», у якой былі сабраны выдатна аформленыя матэрыялы практыкі; выдавалі кожнаму ў рукі праграму-апытальнік з правіламі афармлення; праводзілі дадатковыя кансультацыі, але сітуацыя выпраўлялася марудна і не заўсёды меўся чакаемы вынік.

Пасля стварэння вучэбна-навуковай лабараторыі беларускага фальклору рашэннем кафедры тэорыі літаратуры на пасяджэнне вучонага савета філалагічнага факультэта была вынесена прапанова аб вылучэнні супрацоўнікам лабараторыі беларускага фальклору дадатковых гадзін на ажыццяўленне падрыхтоўчага этапу практыкі. Тады ж ішла гаворка і аб аплаце супрацоўнікам лабараторыі працы са студэнтамі пад час самой практыкі ў лабараторыі. Рашэнне вучонага савета было прынята на карысць прадстаўленых кафедрай тэорыі літаратуры прапаноў, аднак з наступнымі папраўкамі: па-першае, дадатковых гадзін на падрыхтоўку да правядзення фальклорнай практыкі ў тыпавым вучэбным плане не прадугледжана, але іх можна вылучыць ад агульнай колькасці запланаваных кожнаму кіраўніку практыкі гадзін; па-другое, вылучыць пагадзінную аплату супрацоўнікам лабараторыі, якія будуць ажыццяўляць фальклорную практыку ў лабараторыі па папярэдняй дамоўленасці дэканата з вучэбна-метадычным аддзелам БДУ. Адпаведна супрацоўнікі лабараторыі як кіраўнікі груп па фальклорнай практыцы атрымалі магчымасць па загадзе рэктара ажыццяўляць усе этапы арганізацыі і правядзення практыкі, у тым ліку выстаўляць адзнакі. Ажыццвіць усё гэта раней, калі існавала навукова-даследчая лабараторыя, было немагчыма з прычыны аднесенасці лабараторыі да навукова-даследчай часткі БДУ, а не да вучэбна-метадычнай, як цяпер.

Прайшоў яшчэ год, перш чым былі вырашаны тэхнічна-арганізацыйныя пытанні па ўкараненні рашэння вучонага савета філалагічнага факультэта. У выніку ў 2007 годзе была апрабіравана новая форма падрыхтоўчай работы да праходжання вучэбнай практыкі – фальклорны практыкум, што адразу знайшло сваё адлюстраванне ў новай вучэбнай праграме «Фальклорная практыка», зацверджанай рэктарам БДУ восенню 2008 года.

Мэта правядзення практыкума – пазнаёміць кожнага студэнта з афармленнем выніковых справаздач па фальклорнай практыцы, з запісанымі фальклорнымі творамі, з сістэмай захоўвання фальклорных адзінак у архіўных фондах, складаннем рэестравых ведамасцей уліку матэрыялаў, увогуле – з

працай рэгіянальнага, жанравага, аўдыёвідэаархіваў, а таксама архіва іншых народаў свету. Вылучаная колькасць гадзін на арганізацыю і правядзенне фальклорнага практыкума – чатыры.

База правядзення практыкума – вучэбна-навуковая лабараторыя беларускага фальклору. Паколькі памяшканні лабараторыі адначасова з’яўляюцца сховішчам архіўных матэрыялаў, у адным пакоі можна прыняць на практыкум максімальна палову групы – 15 чалавек.

Падрыхтоўка практыкума мае сваю спецыфіку. Па-першае, правядзенне заняткаў па магчымасці набліжана да сярэдзіны (радзей – канца) семестра, каб у студэнтаў, з аднаго боку, была магчымасць вызначыцца з відам праходжання практыкі, з другога – атрыманыя на практыкуме веды можна было б дадаткова замацаваць, наведаўшы лабараторыю яшчэ раз па жаданні. Па-другое, старасты прадстаўляюць спісы груп і вызначаюць зручны час для праходжання практыкума пасля асноўных заняткаў. Паколькі групы падзяляюцца на падгрупы, то працягласць ажыццяўлення практыкума для супрацоўнікаў лабараторыі расцягваецца на месяц і болей. Па-трэцяе, на аснове згаданай інфармацыі супрацоўнікі лабараторыі складаюць графік наведвання практыкума на кожную падгрупу, які паведамляецца старастам. Старасты адказваюць за з’яўленне падгрупы на правядзенне заняткаў ў вызначаны час.

Асноўны метадычны прынцып, на якім заснавана правядзенне фальклорнага практыкума, – нагляднасць.

Правядзенне практыкума ажыццяўляецца супрацоўнікамі лабараторыі, якія добра валодаюць інфармацыяй па структуры архіваў і ведаюць спецыфіку працы ў кожным з іх. Аднак задача не зводзіцца толькі да знаёмства з архівамі, хаця гэтаму прысвечана значная частка часу. **Звышзадача** пры правядзенні практыкума – найперш запэўніць студэнтаў прыняць рашэнне на карысць самастойнай палявой практыкі, дапамагчы ім усвядоміць важнасць, неабходнасць і запатрабавальнасць менавіта збіральніцкай дзейнасці. Дзеля гэтага выкарыстоўваюцца наглядныя сродкі – праслухоўванне аўдыёзапісаў з аўтэнтычнымі спевамі беларусаў, прагляд фотаздымкаў і электронных відэазапісаў выканаўцаў, знаёмства з электронным рэестрам вопісу архіваў, у якіх пазначана графа «збіральнік» – гэта значыць, што прозвішча студэнта назаўсёды застанецца ў базе дадзеных збіральнікаў нацыянальнай фальклорнай спадчыны, а з часам, магчыма, трапіць у зборнікі з выдадзенымі матэрыяламі.

Другая задача, якую вырашаюць супрацоўнікі лабараторыі пры правядзенні фальклорнага практыкума пасля заахвочвання студэнтаў да збіральніцкай дзейнасці, – патлумачыць неабходнасць афармлення кожнага складніка справаздачы, які пазначаны ў метадычным дапаможніку «Фальклорная практыка: метадычныя рэкамендацыі і праграма-апытальнік» (тытульны ліст, змест па жанрах з указаннем колькасці адзінак кожнага жанру, дзённік назіранняў па днях практыкі з тэкстамі твораў, карткі з запісанымі фальклорнымі адзінкамі (пры адсутнасці электроннага варыянта), картка тапаграфічнага каталога, картка збіральніка і картка інфарманта, аўдыё- ці відэакасета з вопісам твораў і афармленнем вокладкі, дыскета (або дыск) з афармленнем справаздачы на камп’ютары, чарнавыя запісы (пры адсутнасці аўдыё- ці відэакасеты), рэестравая ведамасць уліку запісаных

матэрыялаў). Паколькі ў гэты момант студэнты знаходзяцца ў рэгіянальным архіве, ім дэманструюцца папкі з матэрыяламі, узятымі з шафаў, у тым ліку вопісы да дыскаў, аўдыё - і відэакасет.

Дасягненне **трэцяй задачы** патрабуе знаёмства з жанравым архівам, у якім захоўваюцца выключна карткі з фальклорнымі адзінкамі. З аднаго боку, гэта тэхнічная патрэба (архіў знаходзіцца ў будынку філалагічнага факультэта, тады як астатнія матэрыялы знаходзяцца ў будынку насупраць), з другога – дадатковы аргумент на карысць разумення студэнтамі неабходнасці дэталёвага афармлення справаздачы, таму што яны наглядна бачаць, якім чынам захоўваюцца карткі ў архіве, як яны апрацоўваюцца, чаму важна дакладна вызначыць жанр, афармляць картку па мажлівасці на шчыльнай паперы і інш.

Чацвёртая задача практыкума – перасцерагчы студэнтаў ад магчымай спакусы спісання твораў з анталогій і нязграбнага афармлення справаздачы. Дзеля гэтага студэнтам дэманструюцца папкі з матэрыламі, якія былі адхілены кіраўнікамі практыкі па вышэйзгаданых прычынах, увачавідкі пазнаёміцца з магчымымі заўвагамі, а пасля гэтага супаставіць свае назіранні з афармленнем так званай «узорнай папкі».

Нарэшце, **пятая задача** правядзення практыкума накіравана на знаёмства студэнтаў з тымі відамі работы, якія практыкуюцца пад час летняй практыкі ў лабараторыі [* 1]. Супрацоўнікі падкрэсліваюць важнасць усіх відаў дзейнасці, якія будуць прапанаваны студэнтам, дакладна характарызуюць этапнасць выканання работ, неабходнасць падрыхтоўкі дзённіка назіранняў па кожным дні практыкі. У выніку студэнты павінны зразумець, што палёгкі ў працы ў лабараторыі няма, нягледзячы на тое, што пры гэтым не трэба вырашаць праблему з пошукам інфармантаў і ўсталяванні з імі кантакту. Адпаведна пры напісанні заявы на праходжанне практыкі студэнт будзе дасведчаны, якому віду практыкі аддаць перавагу.

Вопыт, хаця і невялікі, правядзення фальклорнага практыкуму паказаў, што гэтая форма падрыхтоўкі да вучэбнай практыкі студэнтаў-філолагаў мае сваю прадуктыўнасць, хаця і не здымае поўнасцю ўсіх складанасцей і пытанняў. Аднак калектыў супрацоўнікаў лабараторыі ўпэўнены: каб пераадолець шлях, па ім трэба ісці. Сумеснае рашэнне складных пытанняў разам з выкладчыкамі фальклору кафедры тэорыі літаратуры і пастаяннае ўдасканаленне метадычных падыходаў да арганізацыі і правядзення фальклорнага практыкуму – аснова эфектыўнасці дадзенай формы падрыхтоўкі да ажыццяўлення гэтага віду вучэбнай практыкі.

ЗАЎВАГІ

* 1. Аб відах і формах работы пад час фальклорнай практыкі ў лабараторыі беларускага фальклору БДУ падрабязна апісана ў артыкуле, які быў надрукаваны ў мінулагодніх матэрыялах семінара, змешчаных у выпуску 5 зборніка навуковых артыкулаў «Фалькларыстычныя даследаванні: кантэкст, тыпалогія, сувязі» (Мінск, 2008).

Рыма Кавалёва

ВМК ЯК СРОДАК АРГАНІЗАЦЫІ САМАСТОЙНАЙ РАБОТЫ СТУДЭНТАЎ ПРЫ ВЫВУЧЭННІ ФАЛЬКЛОРУ

Вучэбна-метадычны комплекс «Беларуская вусна-паэтычная творчасць» для студэнтаў філалагічнага факультэта спеыяльнасці 1-21 05 01 «Беларуская філалогія» выдадзены ў БДУ у 2005 годзе [гл.: 1]. Яго змест складаецца з наступных частак:

1. Праграма курса «Беларуская вусна-паэтычная творчасць», пры распрацоўцы якой быў улічаны вопыт беларускіх і расійскіх аўтараў, а таксама ўласны.

2. Практыкум з сямі модуляў: «Тэорыя фальклору», «Нацыянальная спецыфіка беларускага фальклору», «Вясельная абраднасць і яе паэзія», «Малыя жанры беларускага фальклору», «Беларуская фальклорная проза», «Пазаабрадавая лірыка беларусаў», «Фальклярыстыка як навука». Модулі ўключаюць рознаўзроўневыя мэтанакіраваныя заданні, практыкаванні, тэсты, навуковыя і ілюстрацыйныя матэрыялы, пытанні для самаправеркі, падрабязную метадычную распрацоўку практычных заняткаў з выкарыстыннем актыўных прыёмаў навучання.

3. Дапаможныя практычныя і метадычныя матэрыялы: кантрольныя тэсты, апісанне зместу і арганізацыі самастойнай работы студэнтаў, прынцыпаў бягучай і агульнай атэстацыі, пытанні да заліку, тэматыка курсавых, дыпломных і навукова-даследчых работ у рамках СНДЛ «Фальклярыстыка».

Самастойная работа студэнтаў падзяляецца на тры віды:

1. Не кантралюемая на працягу семестра, форма кантролю – выніковы залік.

2. Часткова кантралюемая, форма кантролю – практычныя заняткі, на якіх магчыма апытаць толькі частку студэнтаў.

3. Татальна кантралюемая з пісьмовай формай выканання.

У сетцы вучэбных гадзін кантралюемая самастойная работа КСР займае прыблізна 20%: 8 гадзін для КСР на фоне 30 лекцыйных і 12 практычных гадзін. Лекцыі ахопліваюць не больш за 30-35% праграмнага матэрыялу, прычым упор вымушана робіцца на пытаннях тэорыі і гісторыі фальклору, якія ў падручніках не закранаюцца наогул, выкладзены павярхоўна або з «учарашніх» навуковых пазіцый, напрыклад, «Фальклор як адметны тып слоўнага мастацтва», «Навуковыя прынцыпы перыядызацыі фальклору як традыцыйнага мастацтва», «Мастацкая сістэма фальклору», «Беларускі нацыянальны характар і фальклор», «Міфасфера і фальклор беларусаў», «Прынцыпы класіфікацыі фальклору» і шэраг іншых.

Тэматыка практычных заняткаў амаль не дубліруе лекцыйную за выключэннем асноватворнага пытання «Спецыфіка фальклору». Яна «закрывае» дзесьці каля 40% праграмнага матэрыялу. Падрыхтоўка да

практычных заняткаў – даўняя і традыцыйная форма самастойнай работы студэнтаў. Яна ўключае засваенне матэрыялу, выкладзенага ў падручніку, вывучэнне першакрыніц (фальклорныя зборнікі) і навуковай літаратуры, выкананне практычных і творчых заданняў, змешчаных у адпаведным модулі. Напрыклад, прапануецца параўнаць і пракаменціраваць тэарэтычныя пытанні, адказаць на пытанні, вызначыць сваю пазіцыю ў дачыненні пэўных сцвярджэнняў. Студэнты вучацца аргументавана даказваць, якія сцвярджэнні з'яўляюцца ісціннымі, а якія памылковымі, практычна вызначаць прыкметы калектыўнасці, яе ўнутраную і знешнюю форму і г. д. У розных метадычных версіях падаюцца пытанні для самаправеркі. Напрыклад, заданне «Праверце сябе, ці добра вы ведаеце найменні вясельных чыноў, іх функцыі, атрыбуты» складаецца з 20 тэзісаў тыпу: «Яго асноўныя атрыбуты – кветка справа на кашулі або на шапцы і прывязаны да рукі вышыты ручнік», «Ён садзіў вясельны каравай у печ» і пад.

Нескладаныя тэмы «Прыпеўкі», «Беларускі народны тэатр» і некаторыя іншыя пакідаюцца на некантралюемую самастойную работу. Гэта не значыць, што яны зусім выпадаюць з поля зроку. Напрыклад, ядро лекцыі «Выхаваўчы патэнцыял беларускага фальклору» складае якраз дзіцячы фальклор, віды беларускага народнага драматычнага мастацтва падрабязна апісваюцца пры выкладанні тэмы «Класіфікацыя беларускага фальклору». Акрамя таго, тэсты, якія студэнты выконваюць у плане падрыхтоўкі да прамежкавага заліку, ахопліваюць максімальна шырокі дыяпазон праблемных пытанняў і практычных заданняў.

А цяпер аб уласна КСР, г. зн. аб цалкам кантралюемай самастойнай рабоце студэнтаў. Галоўная праблема, на наш погляд, палягае ў вызначэнні яе канцэпцыі. Выкладчык, па-першае, павінен мець дакладнае ўяўленне аб аўдыторыі, з якой ён працуе. Па-другое, яму неабходна ўсведамляць мэты КСР. Мы, напрыклад, лічым кагнітыўна-памылковым выносіць на КСР простыя тэмы, што засталіся па-за межамі лекцыйных і практычных заняткаў, а мэты КСР, яе змест і формы вызначаем, зыходзячы з рэальнага ўзроўню падрыхтоўкі студэнтаў, развіцця асобы і звышзадачы – забяспечыць прафесійнае станаўленне філолага з творчым стылем мыслення і высокім узроўнем навуковай кампетэнцыі.

На жаль, даводзіцца канстатаваць, што ўжо цяпер мы пажынаем плады адукацыйнай памылкі, скіраванай у бок цэнтралізаванай тэставай праверкі ведаў выпускнікоў сярэдніх навучальных устаноў, вынікі якой становяцца (або не становяцца) пропускам у ВНУ. Мы зусім не супраць тэстаў як такіх, яны заўсёды так або інакш прысутнічалі ў вучэбным працэсе, былі сродкам праверкі ведаў, уменняў і навыкаў. Заклапочанасць выклікае працэс дэгуманізацыі навучання, разбурэння сістэмы вучань-настаўнік, студэнт-выкладчык. Шматвяковая гісторыя развіцця чалавецтва пацвердзіла яе эфектыўнасць. Разумна было б не парушаць, а ўмацоўваць дадзеную лучнасць, якая пазіцыяніруе індывідуальны падыход да кожнай асобы.

У гэтых умовах выкладчыкі ВНУ, паасобку і разам, шукаюць шляхі нейтралізацыі трывожных наступстваў татальнай (бягучай і выніковай)

камп'ютарызацыі і «тэстызацыі», імкнуцца да такой мадэрнізацыі адукацыйных тэхналогій, якая здольна забяспечыць якаснае засваенне вучэбнага матэрыялу, а потым і якасную праверку ўзроўню засваення, а не колькасць засвоенага. Яшчэ раз адзначу: якімі б добрымі ні былі новыя адукацыйныя тэхналогіі, мэта можа быць дасягнута пры ўмове супрацоўніцтва выкладчыка і студэнта, развіцця творчай ініцыятывы абодвух бакоў.

З улікам усіх пазітыўных і негатыўных акалічнасцей фалькларысты БДУ распрацавалі і ўкаранілі ў вучэбны працэс праграму крэатыўнай самастойнай работы студэнтаў, вызначылі чатыры ўзаемазвязаныя этапы, кожнаму з якіх адпавядае пэўны від самастойнай работы, скіраваны на актывізацыю і ўскладненне кагнітыўнай сферы студэнта, выпрацоўку аптымальнага «спосабу ўпакоўкі» вучэбнага матэрыялу:

1. *Адукацыйны этап*. Ён амаль што традыцыйны – канспектаванне дзвюх тэарытычна значных навуковых прац па прапанове выкладчыка ці па выбары студэнта, але з абавязковым узгадненнем з выкладчыкам. Адна ўмова – працы павінны адпавядаць сучаснаму стану фалькларыстыкі, прэзентаваць эфектыўныя метады і прыёмы даследавання фальклорнай прозы (адзін канспект) і паэзіі (другі канспект), асобных жанраў, відаў, фальклорных тэкстаў наогул.

Чым выклікана вяртанне да даўно знаёмай формы самастойнай работы? Тым, што з яе дапамогай мы спадзяемся паўплываць на здольнасць студэнтаў комплексна ўспрымаць навуковую праблему. Манатоннае, дзесьці нават хаатычнае нарошчванне колькасці фактаў без здольнасці тэарэтычна іх асэнсоўваць нараджае кагнітыўны інфантылізм. Вось з гэтым расхістваннем інтэлектуальнага апарату мы сутыкаемся ўжо на лекцыях. Не ведаем, ці адыгрывае тут сваю ролю гендэрны фактар, але бачна, з якім напружаннем студэнткі філфака ўспрымаюць тэарэтычны матэрыял, з якой цяжкасцю аперыруюць буйнымі інфармацыйнымі блокамі. Вядома, ёсць выключэнні (20-25 %), але мы маем на ўвазе небяспечную тэндэнцыю да спрашчэння кагнітыўнай сферы.

Зноў заўважым, што справа не ў тэстах, а ў іх непісьменным выкарыстанні, калі суб'ектаў навучання штурхаюць да аперыравання разрозненымі фактамі. Бачна таксама, што не заўсёды студэнты здольны прымяніць тэарэтычныя факты, тэрміны і паняцці на практыцы. Так, толькі дзве студэнткі з трох акадэмічных груп распазналі вобразны паралелізм. І ніхто не ведаў, на чым грунтуецца паралелізм псіхалагічны.

На жаль, для студэнта па-ранейшаму «здаць экзамен» раўнасільна «выкінуць з галавы». Калі літаратуразнаўчыя тэрміны і паняцці не трапляюць у доўгатэрміновую памяць, не ўкладаюцца ў сістэму, то адкуль узяцца крыніцы сілы мысліцельнага працэсу на занятках па фальклору? Вось чаму мы патрабуем ад студэнта не проста канспект, а добра структураваную аналітычную працу з каментарыямі, заўвагамі, пытаннямі на палях, якія павінны займаць трэцюю частку старонкі. На занятках студэнт рэкламіруе навуковае даследаванне, абараняе свой канспект як найлепшы, даказвае эфектыўнасць уласнай методыкі канспектавання, прадстаўляючы структурныя

блокі. Напрыканцы заняткаў вызначаецца рэйтынг канспектаў. Аналіз канспектаў з боку выкладчыка абавязковы. Пасля праверкі вынікі агучваюцца на наступнай лекцыі, каб паспець скіраваць студэнтаў на павышэнне якасці другога канспекта.

Параўнанне канспектаў аднаго і таго ж студэнта пакажа станоўчую або адмоўную інтэлектуальную дынаміку. У апошнім выпадку запрашаем студэнта на індывідуальную кансультацыю.

2. *Крэатыўна-індывідуальны этап,* калі студэнт працуе, але ў складзе падгруп, якія рыхтуюць калектыўныя даклады для прэзентацыі на практычных занятках. Прапануюцца дзве тэмы, каб у другі раз студэнты замацавалі навыкі працы ў часовым калектыве і ўлічылі недахопы, што выявіліся пры першай прэзентацыі: першая тэма – «Семантычныя коды вясельнай паэзіі беларусаў і іх вобразнае напаўненне», другая – «Жанравыя карціны свету казак».

Парадак падрыхтоўкі да прэзентацыі падрабязна апісаны ў ВМК з улікам спецыфікі тэмы (с. 67-68, 93-95).

Крэатыўна-індывідуальны этап самастойнай працы студэнта скіраваны на стварэнне сітуацыі, калі той проста вымушаны асэнсаваць вялікую колькасць вясельных песень і казак, аб'яднаць тэорыю з практыкай, стварыць уласны навуковы прадукт.

Дадзены этап мае на мэце разбурыць два міфы, якія яшчэ існуюць у свядомасці часткі студэнтаў. Ні для каго не сакрэт, наколькі папулярны сівы міф пра разбітнога студэнта, які ўвесь семестр гуляе, за адну ноч рыхтуецца да іспытаў, больш-менш паспяхова праходзіць іх за кошт уласнай кемлівасці і знаходлівасці. Другі міф тычыцца ступені валодання фактычным фальклорным матэрыялам: маўляў, усё мы ведаем з дзяцінства і са школы, навошта звяртацца да першакрыніц, тое-сёе і так узгадаем на экзамене, хоць насамрэч у галаве студэнта калі што ёсць, то толькі ўспаміны пра нешта фальклорнае і нейкія несістэматызаваныя ўрыўкі (у лепшым выпадку). Падчас падрыхтоўкі калектыўнага даклада і яго прэзентацыі лёгка ўпэўніцца, наколькі абмежаваныя твае ўласныя веды пра фальклор. Беларускі фальклор багаты і разнастайны, што вымагае ад выкладчыка пошуку новых ракурсаў разгляду, каб студэнт убачыў глыбіню мастацкага зместу і змястоўнасці мастацкіх форм.

3. *Інтэлектуальна-пошукавы этап* рэалізуецца праз складанне «партфоліо». Этапы працы над «партфоліо» дакладна пазначаны ў ВМК (с. 133-135). Мэта задання – дысцыплінаваць мысленне студэнта і, па сутнасці, даць яму магчымасць авалодаць алгарытмам навуковай працы.

Бяда філолагаў, як можна было заўважыць, – адсутнасць логікі ў разважаннях, лагічныя разрывы, схільнасць да неўсвядомленай падмены аднаго пытання іншым, больш блізкім для разумення, адыход ад першапачатковай тэмы. Каб не быць галаслоўнай, спашлюся на вынікі выканання студэнтамі 1 курса філфака простага задання. На лекцыі даю студэнтам 5-6 хвілін, каб яны пісьмова адказалі на пытанне, змешчанае ў рубрыцы «Для роздуму»: «Уявіце сабе, што з жыцця сучаснага грамадства раптоўна знік не толькі фальклор, але і памяць пра яго існаванне (напрыклад, пад уплывам невядомага віруса, касмічнага выпраменьвання і падобнай фантастыкі). Ці заўважыць чалавецтва

«прапажу»? Калі так, то дзякуючы якім рэшткам? Калі не, то аб чым гэта можа сведчыць?» (с. 48).

Палова курса не зразумела штучнасці і інтэлектуальнай падаплёкі пытання. Студэнты з запалам, у публіцыстычна-замілаванай манеры, сталі запэўніваць, што фальклор проста не можа знікнуць. Напрыклад, як толькі жанчына падыйдзе да калыскі, яна, маўляў, адразу ўспомніць калыханку, што спявала ёй маці. Частка студэнтаў кінулася даказваць, што фальклор зноў адродзіцца, хоць ён будзе ўжо іншы. Частка, праўда, скарыстала падказку і выказалася ў тым сэнсе, што нейкія рэшткі фальклорнага застануцца ў матэрыяльнай культуры, спасылаючыся на арнаментыку. І толькі прыблізна дзесяць студэнтаў так-сяк зразумелі, што рэшткі слоўнага фальклору захаваюцца ў літаратуры і сваёй «чужароднасцю», «цытатнасцю» будуць сігналізаваць аб існаванні нейкай старонкі культуры, якая знікла, і тады паўстане пытанне генезісу і інтэрпрэтацыі рэштак. Крыху больш доказнымі былі меркаванні студэнтаў (5-6 чалавек), якія лічылі, што сучаснае чалавецтва не заўважыць «прапажы». Толькі два студэнты дазволілі сабе вольны стыль выказвання, блізкі да эсэістычнага. А задача выкладчыка палягала ў тым, каб праз цалкам умоўную сітуацыю абсалютнага знікнення фальклору паказаць, што ён не абмежаваны сферай натуральнага бытавання, а шырока запатрабаваны культурай, пранізваючы яе матэрыяльную і духоўную часткі, перш за ўсё літаратуру.

Такім чынам, пры складанні студэнтамі «партфоліо» мы свядома абмяжоўваем яго, прымушаем прайсці і апісаць ўвесь шлях да выбару тэмы даследавання. У скарочаным варыянце этапы працы над «партфоліо» выглядаюць наступным чынам (у ВМК яны патлумачаны):

1. Абгрунтуйце выбар шырокай вобласці азнаямлення.

1.1.Складзіце агульную бібліяграфію тэкстаў (фальклорных зборнікаў).

1.2. Зрабіце кароткі аналіз аднаго выдання.

2. Канкрэтызуйце *аб'ект* азнаямлення.

2.1. Адзначце крыніцу(ы) тэкстаў і іх колькасць.

2.2. Дастаткова ці недастаткова фактычнага матэрыялу?

2.3. Як можна знайсці дадатковы?

3. Асвятліце пошук і канкрэтызацыю *тэмы* даследавання.

3.1. Паразважайце ў сувязі з пошукам тэмы.

3.2. Выберыце тэму.

3.3. Сфармулюйце тэму, дакажыце яе актуальнасць.

3.4. Вызначце *прадмет* (пэўную навуковую праблему), *мэту* і *задачы* даследвання.

4. Складзіце навуковую бібліяграфію па канкрэтнай тэме.

4.1. Агульнатэарэтычная і агульнаметадалагічная літаратура (2-3 крыніцы).

4.2. Навуковыя даследаванні па тэме (3-4 крыніцы).

4.3. Кароткі аналіз адной кнігі і аднаго навуковага артыкула (або 3-4 артыкулаў, калі няма асобнай кнігі).

4.4. Выпіскі і цытаты.

4.5. Цікавыя цытаты з іншых крыніц.

4.6. Дадатковы матэрыял.

5. Прапановы.

5.1. Прапануйце 2-3 тэмы эсэ ў сувязі з вашай навуковай тэмай.

5.2. Прапануйце 2-3 тэмы курсавых работ. Фармулёўка павінна быць праблемнай, уключаць навуковыя тэрміны і паняцці.

Абарона «партфоліо» адбываецца на занятках. Выкладчык абавязкова правярае выкананне працы і на наступных занятках падагульняе вынікі.

Фармальны і змястоўны статус «партфоліо», як паказала практыка, – важнейшы паказчык узроўню інтэлектуальнай актыўнасці студэнта і хібаў у лагічным мысленні. Нават пры прапануемай пакрокавай раскладцы задання шэраг студэнтаў ухітраецца ўсё пераблытаць. Заўважана таксама безумоўная карэляцыя паміж адзнакай за «партфоліо» і выніковай. Наогул праз «партфоліо» студэнт бачны як на далоні. Нейкую карэкцыю яго лагічнага апарату мы праводзім у індывідуальным парадку на кансультацыях.

4. *Творчы этап самастойнай работы студэнта*. На наш погляд, фарміраванне паўнацэннага спецыяліста-філолага магчыма толькі шляхам спалучэння дзвюх узаемадапаўняльных стратэгій, скіраваных на абуджэнне інтэлектуальнага пошуку і на абуджэнне духу. Творчы этап якраз і ўключае механізм актывізацыі духу, забяспечвае пераход ад мадэлі інтэлектуальнага пошуку да мадэлі комплекснага асэнсавання праблемы.

Мы аддалі перавагу такому віду творчай работы, як навуковае эсэ на адну з прапанаваных тэм, згрупаваных у восем блокаў і забяспечаных спісам літаратуры (с. 135-139). Тэмы носяць пошукавы характар і сфармуляваны такім чынам, каб разбурыць стэрэатыпнае ўспрыманне фальклору, звярнуць увагу студэнтаў на спецыфічныя з’явы культуры і навукі, у сферы якой выпрацаваліся новыя паняцці і канцэпцыі. Напрыклад: «Рэальнае і віртуальнае жыццё фальклору», «Фальклорная, літаратурная і візуальная міфалагізацыя беларускай гісторыі», «Мастацкія эксперыменты з прасторай і часам у фальклоры», «Семантыка магчымых светаў і фальклор», «Чалавек паміж дабром і злом у фальклоры» і да т. п.

Аб’ём эсэ 5-10 старонак, форма – адвольная, кампазіцыя – свабодная, стыль – навукова-публіцыстычны з паэтычна-вобразнай афарбоўкай думак (стылістычна нейтральныя працы не залічваюцца). Аўтар павінен выпрацаваць уласную базісную ідэю, пажадана альтэрнатыўную, смелую, нават вар’яцкую. Напрыклад, адзін студэнт паспрабаваў абгрунтаваць (і даволі ўдала) сваё меркаванне, што апавядальныя міфалагічныя структуры маглі аформіцца толькі маючы прыклад у выглядзе фальклорных узораў, а не наадварот. Яшчэ дзве абавязковыя ўмовы: у сваіх разважаннях абапірацца на канкрэтныя фальклорныя прыклады і прадэманстраваць палемічны патэнцыял у дыялогу з 3-5 асобамі, сярод якіх могуць быць фалькларысты, філосафы, літаратуразнаўцы, культуролагі, нават сусед па інтэрнату, рэспандэнт па інтэрнэту, выдуманы персанаж, фальклорны герой і г. д.

Каб студэнты ўніклі ў асаблівасці стылю эсэ, прапануем звярнуцца да эсэ беларускіх аўтараў. Іх аналіз – дадатак да ўласнай працы.

Творчы этап уключае таксама ўдзел студэнтаў у такіх формах арганізацыі практычных заняткаў, як дыскусія па тыпу «за» і «супраць» – тэмы «Спецыфіка фальклору», «свабодны семінар» – тэма «Нацыянальная адметнасць беларускага фальклору». Сэнсава-вобразныя мажлівасці прыказак студэнт можа прадэманстраваць на прыкладзе ўласнай творчай работы (прыблізныя тэмы прапануюцца). Абавязковая ўмова – выбар студэнтам вобраза-«маскі», ад імя якой будзе весціся маналог. Ролевыя этыка-псіхалагічныя «эцюды» дазваляюць усебакова асэнсаваць тыповыя жыццёвыя сітуацыі ў любоўных і сямейна-бытавых песнях.

Такім чынам, вучэбна-метадычны комплекс арыентаваны на прафесійныя, узроставыя, гендэрныя і ментальна-псіхалагічныя асаблівасці студэнцкай аўдыторыі. Сукупнасць яго матэрыялаў забяспечвае функцыяніраванне цэласнай мадэлі КСР, якая грунтуецца на творчым супрацоўніцтве абодвух бакоў – выкладчыка і студэнтаў. Праграма самастойнай работы абапіраецца на канцэпцыю развіцця крэатыўных магчымасцей асобы, ускладнення яе кагнітыўнай сферы. Вынікам самастойнай работы студэнтаў у такім выпадку з'яўляюцца «прадукты» ўласнай творчасці – ад аналітычнага канспекта да эмацыянальна-комплекснага асэнсавання прблемы ў выглядзе навукова-публіцыстычнага эсэ.

Змест КСР не мае жорсткаай рэгламентацыі, ён можа вар'іравацца (і вар'іруецца), карэкціравацца (і карэкціруецца) у адпаведнасці з прафесійнымі і асабістымі інтарэсамі студэнтаў, непарушным застаецца адно – стымуляцыя інтэлектуальна-творчай ініцыятывы тандэма выкладчык-студэнт.

ЛІТАРАТУРА

1. *Кавалёва, Р. М.* Беларуская вусна-паэтычная творчасць: вучэб.-метад. комплекс для студэнтаў філал. фак. спец. 1-21 05 01 «Беларуская філалогія» / Р. М. Кавалёва. – Мінск, 2005.

Ольга Приемко

СВАДЕБНЫЙ ФОЛЬКЛОР : СТРАТЕГИЯ ПРЕПОДАВАНИЯ

Тема «Свадебная поэзия» является неотъемлемой составляющей лекционного курса «Русский фольклор», который читается во втором семестре первокурсникам филологического факультета БГУ специальности «Русская филология». Практика показала, что в стратегии преподавания этого важного раздела нельзя опираться на методические разработки российских фольклористов. Согласно их подходу, при изучении свадебной традиции основное внимание уделяется этнографической составляющей обрядового комплекса. Например, в учебнике «Русское устное народное творчество» В. П. Аникина (М., 2001) в главе «Свадебный фольклор» представлены не свадебные песни, а основные

обрядовые церемонии: «Предсвадебный сговор», «Канун свадьбы», «Венчание», «Свадебный пир». Разумеется, автор обращается и к текстам свадебного фольклора, но выступают они исключительно в качестве поэтапной иллюстрации обряда. Аналогичное наблюдаем в учебниках «Русское устное народное творчество» Н. И. Кравцова и С. Г. Лазутина (М., 1983) и «Русский фольклор» Т. В. Зуевой и Б. П. Кирдана (М., 2000). К анализу свадебной поэзии исследователи применяют известный в фольклористике этнографический подход. Но, к сожалению, из поля зрения авторов выпадает образный компонент, связанный с осмыслением фольклора как искусства слова, вследствие чего поэзия свадебного обряда рассматривается без надлежащего эстетического анализа, а это дезориентирует филологическую аудиторию.

Многолетние наблюдения убедили нас в необходимости пересмотра некоторых аспектов стратегии преподнесения темы «Свадебный фольклор». В первую очередь мы обращаем внимание студентов на то, что свадебные песни – одна из наиболее объемных областей обрядового творчества, включающая различные по структуре, функции, семантике и поэтике тексты. Начиная их изучение, мы предлагаем взять за основу жанровое деление, опирающееся на такие основные характеристики жанра, как общность содержания, функции и композиционной формы. Анализируя репертуарный состав русской свадьбы, включающий ритуальные, заклинательные, величальные, корильные и лирические обрядовые песни, приходим к выводу, что в «чистом» виде песни названных жанров выделить не всегда возможно. В большинстве случаев их границы определяются лишь относительно, поскольку каждое произведение взаимодействует в контексте обряда с другими. Очевидно, что в свадебном фольклоре постоянно происходят процессы, способствующие зарождению, развитию и затуханию тех или иных поэтических явлений, что приводит к размыванию жанровых границ. Углубляя теоретический аспект, мы помогаем студенческой аудитории прийти к мысли о необходимости исследовать синтагматические отношения поэтических произведений с учетом трех основных характеристик жанра. Дальнейший анализ показывает, что в комплексе русской свадьбы складываются объективные условия перехода произведений из одной жанровой группы в другую, происходит контаминация близких по функции и поэтической образности текстов, которая осуществляется на уровне композиции и содержательных блоков песен.

Особое внимание уделяется вычленению художественной составляющей функционального плана свадебных текстов. На конкретных примерах показывается, что кроме основной функции каждый жанр выполняет в обряде ряд дополнительных. Например, ритуальные песни при сохранении доминирующей функции – формировать обрядовое действие, фиксировать его совершение, выполняли дополнительно ряд нагрузок, характерных для песен других жанров: в них содержались величания, заклинания, передавались обрядовые чувства, нередким было стремление повеселить собравшихся. Лирические песни, в свою очередь, могли наподобие ритуальных песен направлять обрядовое действие, наподобие величальных – идеализировать, даже заклинать и т. д. Свадебный контекст определял аналогичную полифункциональную направленность и дру-

гих жанров свадебных песен, хотя стержневая функция сохранялась, выступая в качестве критерия определения жанровой принадлежности.

Композиция поэтических произведений – один из основных вопросов на практических занятиях. Мы подводим студентов к выводу, что она также представляет доказательства взаимосвязи и взаимообусловленности свадебных жанров.

Студенты учатся находить убедительные доказательства того, что поэтическое содержание текстов во многом зависит от функции жанра, однако постоянное взаимодействие свадебных песен накладывает отпечаток на их форму. Например, темой ритуальных песен стал не только обряд, но и психологические переживания свадебных персонажей. Далее следует вполне обоснованный вывод: какова бы ни была жанровая принадлежность песен, их содержание и тематика всецело зависят от движения обряда, а также от апелляции к его ритуальному содержанию. Таким образом, синтагматические отношения содержательного уровня обеспечивают связь и взаимодействие жанров в контексте свадебной обрядности.

Практика показывает, что после первичного знакомства с жанровым компонентом фольклорного слова студентам легче переходить к следующему этапу. В частности, наиболее пытливые студенты обращают внимание на то, что к факторам развития жанра ритуальных песен относятся не только интраобрядовые условия, но и эмоционально-психологические, при наличии которых расширяются функционально-поэтические границы песен, появляются элементы идеализации, и порой ритуальные песни по своей форме приближаются к величальным. При рассмотрении генетических, функциональных и образно-поэтических отношений величальных песен с заклинательными, ритуальными и свадебными лирическими выясняется доминирование специфических форм, подчиненных функции ритуальной идеализации жениха, невесты, их родных и других чинов русской свадьбы. Сравнивая корильные и величальные песни, студенты выделяют общую структуру повествовательных элементов и отмечают разную функцию оценочных деталей в них. Отмечаем, что использование обряда как объекта поэтического описания стало одним из направлений расширения тематики и художественной образности большой группы лирических песен, содержащих эмоциональное переживание действий, передающих мысли и чувства участников, комментирующих обрядовые события. Не вызывает сомнений вывод, что на формирование структуры лирических песен оказали воздействие художественные традиции более ранних по времени возникновения произведений. Новые образные потенции жанра ярко проявились при организации инициированных обрядом чувств и переживаний и их художественном воплощении.

Римма Ковалева

СТРАННОСТИ СОВРЕМЕННЫХ СПРАВОЧНЫХ ИЗДАНИЙ В СВЕТЕ ЗАДАЧИ ИНФОРМАЦИОННОГО ОБЕСПЕЧЕНИЯ КУРСА «ФОЛЬКЛОРИСТИКА» И НАУЧНО-ИССЛЕДОВАТЕЛЬСКОЙ РАБОТЫ СТУДЕНТОВ

Роль энциклопедических изданий в информационном обеспечении учебной и научно-исследовательской работы хорошо известна. Сейчас, когда дисциплины гуманитарного цикла переживают время методических поисков и перемен, их значение особенно возрастает, ибо где еще, как не в тематических словарях, справочниках и энциклопедиях, студент сразу и в полном объеме найдет ответы на круг интересующих вопросов. Именно поэтому критерием ценности данного рода книг является их системность, свобода от старых и, что особенно важно, новых догм, корректная интерпретация материала, сознательный отказ от случайного и фрагментарного его прочтения и т. д. Естественно, трудно требовать от авторов статей полного единства взглядов и подходов, но опрометчиво давать им полную свободу изложения, не потрудившись согласовать позиции и понятийно-терминологический аппарат. Так, к примеру, нисколько не умаляет достоинств этнолингвистического словаря «Славянские древности» единообразие подачи материала и выдержанность терминологии в одном ключе. Скорее наоборот – именно это является сильной стороной издания, делающей его идеальным для студентов, занимающихся научно-исследовательской работой. Если же редакционная коллегия устраняется от глубокой разработки тезауруса и научного редактирования статей, в энциклопедии, как правило, появляются странности, которые выплывают наружу при гипертекстовом использовании издания.

Жанр данного вступления не рецензия последних справочных изданий, прямо или опосредованно связанных с фольклористикой, а всего лишь поверхностные наблюдения, касающиеся в основном двух книг, очень нужных студенту-филологу: это «Беларуская міфалогія: энцыклапедычны слоўнік» (Мінск, 2008. Далее в тексте – БМ) и «Беларускі фальклор: энцыклапедыя: у 2 т.» (Мінск, 2005-2006. Далее в тексте – БФ). В силу этого в нем не будет традиционных частей относительно достоинств и недостатков данных изданий. Вместе с тем считаю своим долгом подчеркнуть, что в высшей степени ценю труд коллег, впервые в белорусской науке подготовивших столь фундаментальные справочники. Посторонний человек даже не предполагает, сколько интеллектуальных усилий и времени требует от автора даже небольшая энциклопедическая статья. И не всякий ученый способен в небольшом объеме концептуально скомпоновать материал. Я, например, не могу. И если в данном случае позволяю себе сделать определенные замечания относительно некоторых, с моей точки зрения, странностей данных книг, то исключительно в силу профессиональной необходимости. Мы, преподаватели вузов, «играем» на

стороне студентов, исходим из их интересов. Давно известно, что студенты, особенно первокурсники, излишне доверчивы к печатному слову, тем более энциклопедическому. Мы просто обязаны, прежде чем что-то рекомендовать, кратко охарактеризовать издание, оценить логику структуры, научность содержания, особенности авторского подхода к освещению тем и проблем. Отмечая уникальность вышеупомянутых книг, своевременно внесенных нами в учебную программу «Фольклористика», мы акцентируем внимание студентов на некоторых аспектах, касающихся объема информации и особенностей ее подачи, которые далеко не лучшим образом отзываются в реферативных, курсовых, дипломных и магистерских работах. Можно обозначить их следующим образом: умалчивание, лакунарность, лапидарность (или, наоборот, неоправданное многословие); несогласованность и непоследовательность; тенденциозность и субъективность. Естественно, некоторые черты в определенном смысле связаны друг с другом, но для большей наглядности часть из них выделим особо.

Итак, *лакунарность*. Здесь имеется в виду, что в рассматриваемых справочниках напрочь отсутствуют некоторые статьи обобщающего плана, хотя элементарная логика и форма издания как раз предполагает их наличие. Известно, что энциклопедия – яркий пример гипертекста с иерархией статей и системой отсылок, что дает возможность различными путями пройти не линейный, по определению, понятийно-терминологический лабиринт, складывающийся в некие цепочки. В идеале каждая из них должна быть полной, завершенной, отвечать последнему слову науки, а не только личному мнению автора, чтобы студент получил ясное представление о всем блоке. Теперь представим, что в цепочке нет определенного звена или даже ряда основных. В таком случае гипертекст начинает «хромать», прежде всего, в теоретическом плане, а смежные цепочки – ослабевать.

Лакунарность – наиболее очевидная опасность, подстерегающая разработчиков концепции издания, особенно если прецедентов такого рода книг не было, но, к сожалению, она обнаруживается поздно. К счастью, кое-что все же можно исправить при повторном издании. Приведем два показательных примера. В БФ студент не найдет статьи «Песня», а в БМ – статьи «Миф», что само по себе, согласимся, довольно странно. Песня наравне со сказкой – один из главных жанров мирового и любого национального фольклора, термин «песня» – наиболее частотный, употребляемый в разных контекстах и сочетаниях. Заслуживает более внимательного отношения и серьезного, продуманного изложения статья «Народная песня», чтобы из нее студенту было ясно, в каком смысле этот «від вакальнай музыкі» отличается «своеасаблівасцю жанравага зместу». Если отсутствует понятие песни как жанра, отсюда легко прогнозируемый разнобой в определении конкретных групп песен, которые называются то жанрами, то видами, то никак не идентифицируются, лакуны на месте *песни* календарно-обрядовой, семейно-обрядовой, необрядовой. Кстати, статьи «Абрадавая паэзія», «Пазаабрадавая паэзія» ясности не вносят в силу расплывчатости термина «поэзия». Кроме того, их цель – описательная. Дается общий обзор обозначенной поэзии, частью которой являются песни. Они добросовестно, в соответствии с эмпирической классификацией, принятой в практической фольклористике, перечисляются, при этом

авторы умело избегают термина «жанр», и я их понимаю. В сложном положении оказался автор статьи «Жанры лірычныя», вынужденный опираться на функционально-этнографический принцип выделения песенных жанров, т. е. практически на все тот же эмпирический. Странное нежелание фольклористов-филологов признать песню жанром порождает массу проблем. Музыковеды в этом смысле более последовательны. Они прекрасно понимают: если песня – тип произведения, то в силу своей типологичности она останется песней что в Европе, что в Азии, что в Африке.

Лакуна на месте статьи «Песня» не так безобидна, как может показаться на первый взгляд. Из-за этого авторы статей о песнях как бы заранее освобождаются от необходимости их категориальной оценки, получая право описывать не в соответствии с выработанным общим подходом, принятым в издании, а по своему разумению, что наблюдается сплошь и рядом. Неизбежная при этом печать *субъективизма* препятствует повышению филологической компетенции студентов, поскольку вместо системы фольклорных жанров и места в ней песни, вместо объемной парадигмы, им предлагается размытое поле общих описаний.

В университетской практике мы исходим из постулата, что с теоретической точки зрения жанр – явление наднациональное в противовес жанровым разновидностям, состав которых как раз и характеризует специфику национальной фольклорной системы. На наш взгляд, в таком случае можно спокойно согласиться с практикой идентификации песенных разновидностей на основе самых разных, обусловленных конкретными исследовательскими задачами подходов – эстетического, функционально-этнографического, социологического, тематического, парадигматического, что, несомненно, раскрепостит мысль молодых ученых, не зажатых в тиски утопической идеи отыскать «философский камень» – некий единый принцип классификации песенных произведений, но и не снимет ее с повестки дня. Как бы там ни было, но мы вправе ожидать от энциклопедии единой *модели* описания жанровых разновидностей песни в виде пересечения типологически гетерогенных свойств. К сожалению, предварительная работа по согласованию позиций оказалась явно недостаточной.

Весьма показательна статья «Жанры фальклорныя», где в очередной раз констатируется отсутствие в фольклористике единого подхода к классификации песенной лирики, чуть ли не с извинениями говорится о вынужденном использовании взаимоисключающих принципов вместо того, чтобы смело и внятно признать абсолютно нормальным такое отношение к жанровым *разновидностям*. Пора принять это как научно-историческую и теоретическую данность, коли цель – многовекторное осмысление песенного материала. И разве тот факт, что его всякий раз можно организовывать (и организовывают) по-разному, не свидетельствует в пользу продуктивности именно многообразного, а не одномерного подхода, ибо при этом ярче, глубже, полнее раскрывается имманентные свойства изучаемого объекта?

Полагаем, что совсем не лишними были бы следующие статьи: «Фальклорная паэтыка», «Стыль фальклору», «Мастацкая сістэма фальклору», «Фальклярыстыка» (изложить в науковедческом ключе, а имеющуюся дать под названием «Гісторыя беларускай фальклярыстыкі»), «Другасныя жанры

фальклору» (т. е. возникшие после принятия христианства, под прямым или косвенным влиянием христианской литературы – духовные стихи, псальмы, морально-этические легенды и др.), «Постфальклор», «Фальклор і літаратура» (тэарэтычны аспект), «Фальклор і міфалогія» (тэарэтычны аспект), «Спецыфіка фальклорнай творчасці» и др.

Теперь о лакунах энциклопедического словаря «Беларуская міфалогія». Проверено: основная статья, которую студенты хотели бы видеть в данном издании, – «Миф». Но ее здесь нет. Избегает даже «рабочего» определения мифа автор предисловия, хотя описывает миф с современных научных позиций, что очень полезно для студенчества. Мы понимаем, авторы сознательно проигнорировали аппарат мифологической науки, имея перед собой другую цель. Они, как написано в аннотации, «упершыню далі максімальна поўную на сённяшні дзень карціну протабеларускай мадэлі свету. У кнізе знайшлося месца рэканструкцыям архаічных міфаў, павер'ям і прыкметам беларусаў-язычнікаў, іх прадпісанням, засцярогам і замовам». К сожалению, в ней не нашлось места для специальных терминов, которыми сами авторы пользуются очень широко, но о которых читатели имеют смутное представление. Огромное количество раз употребляется термин *обряд*, 115 раз – *ритуал*, но студент остается в неведении относительно их значения. Мы, например, в своей практике различаем их по принципу внешнее (выражение) – внутреннее (содержание). Заметим, что ритуальный смысл принадлежит не сознанию, а тексту, да и то не в полной мере.

Лакуна на месте *мифа* автоматически делает ненужными статьи о мифологии, мифологеме, мифологическом мышлении, аниматизме, анимизме, фетишизме, тотемизме, антропоморфизме, магии и т. д. Мы дополнительно используем также термин *мифосфера*. Не найдет студент статей *бог*, *боги*, *основной миф*, *Мировое древо*. Остается только догадываться, чем руководствовались авторы, включив в словарь статью о фаллическом культе (слов нет, она нужна), но опустив статьи об основных языческих культах, как-то: о культе природы и о культе предков. Желательно также, чтобы студенты получили здесь сведения об *амбивалентности* и *архетипе*, коль уже эти понятия в ходу у авторов.

Можно согласиться с явным этнографическим и этнолингвистическим уклоном обоих изданий. Будем считать: чем больше фактологическая их наполняемость, тем лучше. Но на этом фоне особенно заметны фольклористические лакуны. Все найдет этнолог в БФ – *абрадавы касцюм*, *абярэгі*, *адведкі* и т. д., но студент-филолог напрасно будет надеяться на статью *аўтар фальклорны*. И если уж есть статья *кайнэ фальклорнае*, то почему обойден стороной *дыскурс фальклорны*? Последний термин как раз широко употребляется не только в филологии, закрепился он и в фольклористике.

Вторая странность изданий – *лапидарность* основополагающих статей, особенно по сравнению с излишним объемом второстепенных. Так, статья «Фальклор» состоит из шести полустрок (для сравнения: о фольклоризме – 54 полустроки), причем определение фольклора оставляет желать лучшего. Мы изо всех сил стараемся показать студентам, что любое художественное творчество – это процесс создания «второй» реальности, а не отражение «первой».

Здесь же они прочитают, что фольклор «адлюстроўвае рэчаіснасць у вобразах, створаных паэтычным словам», но ничего не узнают о теоретическом осмыслении фольклора. Кстати, статья «Теория фольклора» в БФ не предусмотрена, хотя другие «теории» как раз присутствуют. Кроме того, практика показывает, что при издании энциклопедии стоит проверять и перепроверять переводы терминов. Например, буквальный перевод английского слова folklore – народное предание, т. е. скорее *народная традиция*, а у нас по-прежнему фигурирует *народное знание*, *народная мудрость*. Отсылка к статье «Народная паэтычная творчасць» если что-то и проясняет, то только не само понятие, а всего лишь состав белорусского фольклора, его повествовательных жанров, календарно-обрядовой, семейно-обрядовой, внеобрядовой *поэзии*, которая в данном случае позиционируется исключительно через песни.

Очень краткой оказалась статья «Вывучэнне фальклору», выполняющая исключительно отсылочную функцию. В соответствующем месте студент хотел бы получить более полную информацию о методах и принципах изучения фольклора, но он ее там не обнаружит. Кроме того, в БФ вообще не предусмотрено основательной статьи о методологии и методике изучения фольклора на современном этапе.

Нечеткость изложения, непоследовательность суждений, несогласованность постулатов – еще один «букет» наших изданий. Естественно, всякая нормальная энциклопедия нацеливается на учет свершившегося в науке притока новых идей, связанных с концепциями отечественных и зарубежных авторов.

Обновление методологических подходов всегда связано с расширением понятийно-терминологического аппарата. Правда, в дальнейшем не все термины получают однозначное истолкование, часть из них приобретает расширительное значение и, бывает, настолько далеко отходит от первоисточника, что семантически сливается с уже известными. И тогда становится непонятно само их существование. Особенно не повезло в фольклористике таким понятиям, как *архетип*, *амбивалентность*, *карнавал, карнавализация, мифологема*. Их употребляют кто во что горазд, нимало не заботясь о смысле. И начинают гулять по страницам вроде бы солидных изданий архетипы дуба, солнца, гадюки – далее, если следовать логике, надо процитировать весь словарь существительных. А что делать студенту? Правильно, обратиться к энциклопедии, которая покажет состояние вопроса и хоть как-то прояснит проблему. Напрасно. По данным вопросам мы скорее отошлем студента к изданию «Всемирная энциклопедия. Философия», чем к БФ, в статьях которого по вышеупомянутым терминам нет четкой авторской позиции, страдает ясность изложения, все предельно запутано.

Ставя себя на место студента, я вынуждена признать, что почти ничего не поняла бы в статье «Амбівалентнасць». Если довериться автору, то придется согласиться, что существует «амбівалентны сэнс чарадзейных казак з гратэскавымі зачынамі», амбивалентность образов, присущая им в том смысле, что образ является носителем противоположных черт. Например, царевна-лягушка – «спалучэнне мізэрнага, цялеснага нізу і духоўнага ўзвышэння», хотя низ, т. е. то, что ниже талии, в сказке как раз не акцентируется. Если в начале статьи автор дает общепринятое в современной науке определение амбивалент-

ности как двойственного отношения субъекта к объекту, «калі адзін і той самы аб’ект выклікае процілеглыя пачуцці і ацэнкі», то далее он благополучно забывает о сказанном и не удосуживается, хотя бы для не слишком образованного первокурсника, обозначить, кому принадлежат противоположные импульсы, чувства, установки, направленные на один и тот же объект, – фольклорному автору или персонажу. Приведенные примеры и их истолкование не помогают студенту понять суть проблемы. Что касается фольклорного автора, то как раз ему-то хорошо известно, кто такая лягушка и какова судьба дурака, а вот сказочные персонажи до поры до времени пребывают в заблуждении относительно сущности героев. Но воспринимают вполне однозначно! Всегда! Так, невестки переходят от однозначно насмешливого отношения к лягушке к ненависти, Иван-царевич – от жалости к восхищению и любви. Только причем здесь амбивалентность? Не отвечает понятию «амбивалентность» и реальности сказки мысль автора про «пераўтварэнне нізкага ў высокае, брыдкага ў прыгожае, прымітыўна-цялеснага ў дасканала духоўнае», поскольку лягушка просто-напросто предстает в своем истинном облике, а совершенную духовность она являла и будучи квакушкой.

Если студент станет на точку зрения автора, что амбивалентность – любая неоднозначность, то неизбежно придет к выводу об отсутствии амбивалентности исключительно в эпоху классицизма и далее, вслед за автором, признает в лице святых Петра, Николы, Юрия, Ильи, Параскевы Пятницы полноправных трикстеров.

Я заранее сочувствую студенту, который попробует уяснить, что значит «архетип». Он так и не поймет, то ли это «першавобразы, створаныя калектыўнай фантазіяй», то ли «максімальна абагуленыя схемы». Если это первообразы, причем общечеловеческие, наднациональные, то почему бы не перечислить их? Ведь дали же условные названия архетипам, проанализировав их, К. Г. Юнг и его последователи, например Дж. Хиллман.

Согласившись с автором, мы посчитаем архетипами все мало-мальски обобщенные образы, символы, т. е. не будем различать собственно архетипы и образы, возникшие на основе архетипа. Встает вопрос: на основе какого именно архетипа? Ответа на него студент в статье не получит. И на кого он должен рассчитывать, если даже классические работы по теории архетипа в литературе после статьи не указаны?

Еще больше вопросов вызывают статьи «Карнавал», «Карнавалізацыя». Для наивных исследователей и еще более наивных студентов карнавал – это ряжение, переодевание, поэтому они спокойно относят истоки карнавала к палеолитической эпохе, оставившей после себя в изобразительном пещерном искусстве странные фигуры каких-то полулюдей, полуживотных, т. е. как бы архаичных ряженых. Так и хочется сказать: читайте, господа, М. М. Бахтина, связывающего карнавал с западноевропейской народно-фольклорной традицией средневековья, рассматриваюўего его в русле народной смеховой культуры как антипод официальной, серьезной, высокой культуры, правила и установки которой выворачивались карнавалом наизнанку. Правда, и М. М. Бахтин не всегда был строго последователен в этом вопросе, что отмечалось учеными не один раз.

При наличии в энциклопедических статьях ряда безусловно правильных общих положений, во всем, что касается белорусского фольклора, автор настолько запутывает «пользователя», что вряд ли в голове студента появится целостное представление об обозначенных понятиях. Во-первых, он не поймет, что это за «сінкрэтычная форма камічнага»; во-вторых, будет считать карнавалом все «тэатралізаваныя святочныя гульні», которые на протяжении столетий как раз и были для народа единственной, т. е. официальной, культурой; в-третьих, в паре карнавал – народная смеховая культура масштабным, всепокрывающим явлением станет для него именно карнавализация, хотя соседство серьезных и смеховых культов, как писал сам М. М. Бахтин, существовало задолго до средневековья и продолжало, добавим, свои традиции в восточнославянской фольклорно-праздничной культуре вне какой бы то ни было связи с карнавальной культурой, на основе привычной народно-смеховой традиции. Разумеется, можно говорить о типологическом схождении форм, но, что касается истоков комического, гротескного в белорусском фольклоре, здесь должна быть проявлена историческая взвешенность и эстетическая последовательность. Смешение языческо-фольклорно-мифологических элементов с христианской символикой, собственно, и дает образ карнавала, абсолютно не характерного для чисто языческой культуры, тем более палеолитической. Да, человек карнавала – маска, но в язычестве маска, по О. М. Фрейденберг, – лицо покойника. Следовательно, внешнее подобие еще не означает генетического родства, общей функциональности и внутреннего единства явлений.

Разумеется, важнейшая, но не единственная функция энциклопедии – информативная. В идеале она должна сочетаться с задачей системного представления основ фольклористики, что достигается в том числе через внутренние связи между статьями. Если автор, например, пишет, что «спецыфічна карнавальная эстэтыка ў сюжэтах, зачынах і канцоўках чарадзейных казак», то студент, естественно, должен обратиться к статье «чарадзейныя казкі», но никакого упоминания о карнавальной эстетике этих произведений он там не найдет.

Да, конечно, энциклопедия должна соответствовать своему времени и даже быть обращена вперед, но только не за счет странных семантических сдвигов в толковании новых терминов или их сверхрасширительного разумения. «Вчитывать» в бахтинскую концепцию карнавализации фольклорные примеры, относящиеся к абсолютно другому слою культуры, – значит вводить в заблуждение студентов, которые пока не имеют адекватного представления ни о М. М. Бахтине, ни тем более – на первом курсе – о Рабле и вряд ли могут похвалиться, что им ведома история и сущность небылицы. А ведь именно на небыличные зачины сказок ссылается автор для доказательства присутствия карнавальной составляющей в белорусском фольклоре, что, на мой взгляд, более чем сомнительно. Подобный релятивизм, когда явление насильственно лишается своей исторической определенности и расширяется чуть ли не на всю историю человеческой культуры от палеолита до наших дней, не соответствует реальности.

С легкой руки фольклористов и этнологов-эпигонов М. М. Бахтина карнавал вообще стал преподноситься как нечто якобы изначально присущее культуре. Конечно, логично видеть прообраз средневекового карнавала в римских вакханалиях

и сатурналиях, говорить о «карнавале до карнавала», но зачем же ставить знак равенства между народной культурой, единственной для отдельного поселения, а потому и официальной, и городским карнавалом – реакцией на официальную, общепринятую культуру? В карнавальное действо вовлекается масса горожан, что совершенно невозможно в деревне, где, например, новогодние обряды с участием ряженых имели локальный характер: семья в доме ожидала прихода славильщиков. Да и в городе они не были площадным действом. Карнавал как целостная идеология западноевропейского города был зафиксирован не ранее конца XIII в., о его бытовании в Восточной Европе вообще нет сведений. Потехи Петра I к местной смеховой культуре не имеют отношения. И даже широкая Масленица, потрясавшая иностранцев разгулом и разнузданностью, генетически находится в русле традиционных обрядов плодородия с их смеховыми культами, а не карнавала.

В каком-то смысле субъективность не только неизбежна, она необходима, чтобы издание имело свое лицо. Естественно, что энциклопедические статьи будут отличаться друг от друга по научному уровню, тенденциозности или ее отсутствии, но, когда тенденциозность носит тотальный характер и, кроме того, дополняется фигурой *умолчания*, над этим стоит задуматься. Так, в двухтомной энциклопедии «Мифы народов мира» поражало, с какой изощренностью авторы «вписывали» в «основной славянский миф» едва ли не всю мифологию, вплоть до мельчайших образов и деталей, основываясь, в том числе, на бинарной оппозиции верх (Громовержец и все с ним связанное) – низ (его змееподобный противник, Велес, черт). Точно так же поражает, с какой уверенностью «вычитывается» космологическая семантика и символика предметов там, где ее нет и не было, в наших изданиях, причем приводимые примеры зачастую не подтверждают посыл автора или даже противоречат ему. Уже принято, что символическим выражением мифологической модели мира служит *Мировое древо*, *Мировая гора*, но отсюда не следует, что любое фольклорное дерево, особенно если на нем обозначена птица, или гора коррелируют с Мировыми объектами.

Превращать плодотворную научную идею или новую методологию в догму опасно для нормального развития фольклористики и мифологии. Какой-то застывшей мертвечиной веет от контекстуально неуместного жонглирования оппозицией свой–чужой, особенно когда авторы не замечают, что в приведенных ими материалах «свое» содержит элементы «чужого», а «чужой» не столь уж категорично является чужим и враждебным человеку, как это представляется.

С точки зрения вузовского преподавания очень полезной для студента была бы статья «Фальклорная карціна свету», представленная как жанрово-гетерогенная. При всей опоре фольклора на мифологическую модель мира она для него далеко не единственная, далеко не всегда вертикальная или трехчастная. Понятие «картина мира» дает студенту возможность уяснить жанровую специфику фольклора через диалектику заложенных в каждом жанре систем – системы ценностей, системы представлений, системы верований, касающихся человека и природы, естественного и сверхъестественного, пространства и времени, социума и семьи, труда и праздника, мужчины и женщины, детства и старости. Эти системы задавались средой, в которой жил и творил *человек фольклорный*, закрепляясь эстетически, на уровне образного автоматизма. Согласившись с тем, что фольклорная культура в целом и

фольклорные жанры прямо или опосредованно связаны с определенной картиной мира, мы избавимся как от излишней архаизации национального фольклора (особого обсуждения требует вопрос правомерности навязывать анималистическим образам тотемистическую семантику), его модернизации (в духе, например, бахтинской концепции карнавала), принудительной философизации образов, мотивов, сюжетов (не свойственных им генетически), так и от дурной схематизации, неумелого использования леви-стросовской концепции бинарных оппозиций.

Судя по состоянию белорусской науки – мифологии, этнологии, фольклористики, выражением которого являются рассматриваемые книги, она сейчас в разной мере переживает ряд «детских» болезней – этнолингвизма, бахтинизма, структурализма, реанимирования мифологии XIX в., увлечения «кабинетной» мифологией, как ее называли Вяч. Вс. Иванов и В. Н. Топоров, предостерегавшие, вслед за Л. Нидерле, от доверчивого отношения к ее творениям. Последние два случая, как правило, сопровождаются фигурой умолчания. Авторы статей далеко не всегда указывают источники своих толкований, которые студенты, конечно же, принимают за чистую монету, не подозревая, что от них отказались еще в XIX в. Стоило бы всякий раз, когда это необходимо, отмечать *гипотетический* характер некоторых концепций или откровенную фальсификацию фактов. Нам понятен патриотизм Древлянского (П. Шпилевского), о. Л. Горошко, П. Хмары и других ревнителей славянской мифологии, поставивших целью доказать, что она не беднее, чем у соседей. Отдавая им должное, все же следует делать пометку, что перед нами *реконструкция*, а не реальность традиционной культуры. Сейчас считается почти аксиомой существование у белорусов богини Лады. А между тем, согласно А. Брюкнеру, Лада (Марс) является созданием Я. Длугоша. В глоссах к одному старочешскому памятнику Лада подается как соответствие Венере. Вряд ли является случайностью отсутствие Лады, Ляли, Лёли, Тёти, Житеня, Зюзи и т. д. в солидных российских изданиях «Славянская мифология» (1995), «Славянские древности» (1995-2009). Видимо, ни в одной белорусской календарно-обрядовой песне нет имени Ярила, зато широко представлены Юр, Юр’я, Юрай, Юрыла. Но в справочниках и пособиях, основываясь на сомнительном описании праздника Ярилы у П. Древлянского, авторы игнорируют очевидное и распространяют культ *Ярилы* у русских (тоже, кстати, сомнительный) на белорусов. Не может не беспокоить, что сейчас П. Шпилевский и другие мифоконструктивисты пользуются полным доверием у студентов. Остается только надеяться, что в будущем статьи, посвященные персоналиям, соответствующим образом откорректируются, наследие ученых получит трезвую оценку, из справочных изданий исчезнут или получат пометы «гипот.», «реконстр.» выдуманные ими персонажи. Давно пора завершить «роман» с «кабинетной» мифологией и повернуться лицом к белорусскому фольклору – полноценному, надежному, богатому источнику для реконструкции национальной мифосферы.

Раздзел 10

ФАЛЬКЛАРЫСТЫКА І ЛІТАРАТУРАЗНАЎСТВА

Віктар Каратай

ФАЛЬКЛОР І ЭТНАКУЛЬТУРА НАРАЧАНСКАГА КРАЮ ЯК ІМПЛІЦЫТНАЯ АСНОВА ПАЭЗІІ МАКСІМА ТАНКА

Талент – заўсёды кандэнсат розных памкненняў, тэндэнцый, часам супярэчлівых, кантраверсійных, непрымальных на ўзроўні побытавай свядомасці, але ў гэтым і запарука яго часавай, а не часовай трываласці, устойлівасці, непадуладнай кан’юнктуры.

Талент М. Танка бясспрэчна народжаны перадусім водарам зямлі роднага Нарачанскага краю, аднак па законах самаразвіцця ён «разгарнуўся», здабыў паскаральны імпульс і стаўся фактам нацыянальнай культуры ўвогуле, не страціўшы, аднак, адчувальнай «заземленасці, а не прыземленасці» (А. Разанаў), у этнакультурных рэаліях роднага мікрарэгіёна. Таму асабліва слушнымі падаюцца развагі В. Рагойшы аб глыбіннай народнасці (а не этнафальклорнай стылізацыі) як вызначальнай асаблівасці творчасці паэта, рэалізаванай на канцэптуальным, ідэйна-філасофскім узроўні і падмацаванай сродкамі фармальнай паэтыкі: «Напрыклад, знойдзецца ў творах пісьменніка некалькі прыказак і прымавак, народных выслоўяў, адгукаецца ў паэта рытма-меладычны ці вобразны перагук з народнай песняй – і выснова гатова: пісьменнік поўнай жменяй чэрпае са скарбніцы вусна-паэтычнай творчасці народа. І ні слова пра народнае светаўспрыманне, светаразуменне, пра тое, што ахрышчана выразам *народны дух творчасці*» [3, *7*].

Сапраўды, невынішчальныя традыцыі народнай этыкі і эстэтыкі, філасофіі і побыту ствараюць Космас духоўнага і зямнога жыцця нацыі, з’яўляюцца своеасаблівым апірышчам для мастакоў-творцаў у іх пакутлівых пошуках Ісціны, закладваюць трывалыя падмуркі іх творчасці, яе імпліцытную (непадзельную, структурна і сэнсава арганізуючую) аснову.

Максім Танк увайшоў у літаратуру ў 1930-я гг. імкліва і своеасабліва. Поруч з выразнай народнай прыродай яго вершаў і паэм адчуваецца і пэўная арыентацыя мастака на асобныя тэзы эстэтыкі еўрапейскага мадэрнізму, што выявілася, натуральна, не ў ідэйна-філасофскім *credo*, мастацкай праграме творцы, а ў некаторых спецыфічных рысах яго паэтыкі: амбівалентнасці, ускладненасці вобразаў, экспрэсіўнасці, часам дэманстратыўнай «непрычасанасці», эфектнасці метафар і сінтаксічных фігур. Таму, адчуваючы патрэбу аднаўлення традыцыйнай фармальнай паэтыкі беларускай літаратуры, у тым ліку і за кошт лепшых, перспектыўных знаходак еўрапейскага мадэрнізму і постмадэрнізму, М. Танк, аднак, не мог пры-

няць канцэпцый алагічнасці жыцця, хаатычнай зрушанасці яго прасторава-часавых каардынат, дысгарманічнасці свету, якія з’яўляюцца ядром філасофіі мадэрнізму. Так, паказальна, што «ў мастацкім универсуме Дж. Джойса адной з ключавых катэгорый з’яўляюцца хаос і космас як феномены ўзаемазвязаныя і ўзаемапераходныя. Найбольш выразна характарызуе сусвет аўтара ім самім сканструяваны канцэпт «хаосмас» (chaosmos), у якім арганічна закладзены магчымасці перманентнага станаўлення парадку з хаосу і наадварот. У святле падобных характарыстык джойсаўскага хаосмасу падаецца лагічным яго разгляд праз прызму сінергетычнай парадыгмы» [1, *23*].

У аснове паэзіі М. Танка ляжыць натурфіласофская, пантэістычная ідэя. Яго героі жывуць па законах народнай маралі, па глыбінных прынцыпах народнага светаўспрымання і светаразумення ў арганічным суладдзі з жывой і нежывой прыродай, на неабсяжных прасторах духоўнага Космасу. У гэтым сэнсе паэзія М. Танка – асаблівы феномен, бо з’яўляецца, з аднаго боку, узорам інтэлектуальнай, філасофскай, грамадзянска-публіцыстычнай і адначасова шчымліва-спавядальнай, песеннамеладычнай, «народнай» лірыкі.

Пазначаны ўжо ў ранніх зборніках «На этапах», «Журавінавы цвет», «Пад мачтай», гэты мастацкі дуалізм з асаблівай выразнасцю выявіўся ў кнігах «Мой хлеб надзённы», «Дарога, закалыханая жытам», «Хай будзе святло» і інш. Карэляцыя рэгіянальных этнакультурных вытокаў і практычнага мастацкага вопыту М. Танка тут адчувальная, хоць і не заўсёды празрыстая. Найперш яна выяўляецца праз зварот пісьменніка да такіх маштабных, істотных для вусна-паэтычнай творчасці беларусаў вобразаў-хранатопаў, архетыпаў, як зямля, хлеб, сонца, дрэва, дарога, маці, родны кут, сяўба, вяселле (з яго суб’ектамі і атрыбутамі). Дзесьці зусім побач – устойлівыя эмблематычныя народныя вобразы долі, дзівака, з’яў прыроды і навакольнага асяроддзя (гром, дождж, цёмная ноч, лес, чыстае поле, ясны месяц і інш).

Натуральна, узнікае пытанне аб рэгіянальнай спецыфіцы гэтых устойлівых паняццяў і ступені іх асіміляванасці ў мастацкім тэксце. Адразу зазначым, што ў большасці выпадкаў выкарыстаныя пісьменнікам міфалагемы па семантычнаму аб’ёму амаль супадаюць з агульнымі ўсходнеславянскімі і нацыянальнымі мадэлямі.

Як сцвярджае адзін з найбольш аўтарытэтных знаўцаў і даследчыкаў фальклору і этнакультуры Нарачанскага краю Л. Салавей, «у народнай вусна-паэтычнай творчасці Мядзельшчыны ёсць усё агульнабеларускае і адсутнічае вузкаспецыфічнае, як, напрыклад, «пахаванне стралы» на Пасожжы, «ваджэнне куста» на Піншчыне, «жаніцьба Цярэшкі» на Полаччыне, або адсутнасць валачобніцтва на Брэсцкім Палессі. У гэтым праявілася «цэнтральнасць» становішча Мядзельскага раёна, асабліваці этнічнай гісторыі насельніцтва гэтага кутка» [4, *499*].

Асобныя фальклорныя і літаратурныя вобразы ў кожным канкрэтным выпадку карэспандуюць па-рознаму, пры гэтым усё вырашаюць адценні, паўтоны, нюансы, праслаўлёнае *cum grano salis*. Так, да прыкладу, калі вобраз дрэва ў рускім, беларускім ды і ў традыцыйным фальклоры Нарачанскага краю актуалізуецца найперш у вобразах бярозы – бярозанькі, таполі, каліны, то для М. Танка своеасаблівай эмблемай роднага кутка, малой радзімы з’яўляецца сасна. Напрыклад, у фальклоры вёскі Альсевічы Мядзельскага раёна ёсць песня:

Стаяла бяроза пры дарозе,
Пры дарозе.
Ніхто да тэй бярозанькі не даедзіць,
Не даедзіць...
Я высплюся ў бярозачкі на лісточку,
На лісточку,
Як у роднай матулячкі пры бачочку,
Пры бачочку [2, *35*].

І, адпаведна, ў М. Танка:

Ля гэтых сосен нельга не спяваць.
Нібы ахопленыя полымем пажару,
Яны, чырванастволыя, шумяць,
Калышучы вяршаліны, як хмара,
Гуллівыя, густыя, ад якіх
Не знае цішыні – спакою Нарач [5, *147*].

Ці:

Я часта начую і днюю
Ля сосен сваіх
Нарачанскіх,
Дзе ўсе беды мае,
Дзе ўсе радасці мае,
Дзе ўсе думы мае [5, *346–347*].

Натуральна было б наіўным сцвярджаць, што колькаснае ў дадзеным выпадку прадвызначае сутнасць з'явы, аднак нельга не прызнаць залежнасці творчасці народнага паэта ад рэалій нарачанскага мікрарэгіёна. У М. Танка заўсёды адчуваецца патрэба вярнуцца да першавытокаў, аднавіць сваю першаіснасць, самасць, перастварыцца і стаць неад'емнай часткай малой радзімы: дрэвам, возерам, курганам, пагоркам, зернем, з якога потым вырасце хлеб.

Пісьменнік спалучыў у сваёй паэзіі найлепшыя творчыя здабыткі, традыцыі Я. Коласа і Я. Купалы і пры гэтым стварыў сваю, «трэцюю» мастацкую рэальнасць, у якой ёсць і вобразы мужыкоў, цяглавітых рупліўцаў зямлі і хлеба, і неадольная прага вышыні, нябёсаў і красы.

Сінтэз гэтых двух пачаткаў – вызначальная якасць і народнай паэзіі. Так, і ў М. Танка, і ў фальклорнай лірыцы такія атрыбуты красы жыцця, як песня, прыгажосць прыроды і жанчыны арганічна звязаны з матывамі працы, надзейнасці і трываласці, а таксама з маральнымі катэгорыямі чысціні, незасмучонасці, цнатлівасці:

Штосьці ў стаянцы стучэла,
Валодзька коней вывадзіў.
– Куды паедзеш, сыночак?
– Паеду, татка, на рынак,
Выбіраць буду паненак.
– А не едзь, сынку, на рынак,
Паглядзі, сынку, на ніўку,
Ці шыбка сярпом махаіць,

Ці густа снапы стаўляіць [* 1].

Ці:

– Не едзь, Іваначак,
Не едзь, браточак,
Да той дзяўчыны:
Не ўмее яна жаці,
Не ўмее вышываці,
Толькі косы заплятаці [* 2].

М. Танк даў яскравыя ўзоры інтымнай лірыкі, услаўляючы вобразы жанчыны, будучай маці, аднак пры гэтым неаднаразова пакідаў сваіх герояў на раздарожжы, у цэнтры «ружы вятроў» чалавечых лёсаў («Ave Maria»). Так, нават вобраз Нарачы стаў для пісьменніка падставай, так бы мовіць, матэрыялам для гаворкі пра сацыяльныя, грамадскія, маральна-філасофскія, лірычна-інтымныя праблемы. Здаўна насельнікі Мядзельшчыны культывуюць эмблематычны вобраз беларускай азёрнай жамчужыны ў шматлікіх тапанімічных і гераіка-рамантычных легендах, баладах, часам звязваючы іх з матывамі нешчаслівага кахання, драматычнага лёсу сацыяльна «няроўных» каханкаў, а таксама нарачанскіх дзяўчын-чаек.

Самы буйны твор М. Танка, прысвечаны так званай рэгіянальнай тэматыцы, – паэма «Нарач» распавядае найперш аб сацыяльных падзеях, пра бунт рыбакоў супраць польскага магнацкага ўціску. Але і тут палітычна-ідэалагічны кампанент канцэптуальнай плыні паэмы саступае аспекту эстэтычнаму, нават самыя надзённыя на тыя часы грамадскія пытанні сёння гучаць некалькі другасна, маргінальна (асабліва ў плане ўзроўню мастацкай рэалізацыі) у дачыненні да шчырай, шчымлівай і хвалюючай споведзі аўтара ў любові да роднага краю і яго жывога сімвала – легендарнай Нарачы.

ЗАЎВАГІ

* 1. Запісана ў 1988 г. у в. Пузыры Мядзельскага раёна // Архіў ВНЛ беларускага фальклору БДУ. Фонд 5, вопіс 21.

* 2. Запісана ў 1988 г. у в. Сіманы Мядзельскага раёна // Архіў ВНЛ беларускага фальклору БДУ. Фонд 5, вопіс 21.

ЛІТАРАТУРА

1. *Ламеко, Н. В.* Хаосмос Джеймса Джойса как мультистабильная система / Н. В. Ламеко. – Минск, 2006.

2. Песні сямі вёсак / укл. і рэд. Н. Гілевіч. – Мінск, 1973.

3. *Рагойша, В.* Пра фальклярызацыю літаратурных тэкстаў / В. Рагойша // Фалькларыстычныя даследаванні: Кантэкст. Тыпалогія. Сувязі: зб. арт. – Мінск, 2006. Вып. 3.

4. *Салавей, Л. М.* Побыт і вусна-паэтычнай творчасць / Л. М. Салавей // Памяць: Гісторыка-дакументальная хроніка Мядзельскага раёна. – Мінск, 1998.

5. *Танк, М.* Лірыка / М. Танк. – Мінск, 1987.

Вольга Лынша

ВОБРАЗ РУСАЛКІ Ў ДРАМАТУРГІІ А. ПУШКІНА І ЛЕСІ УКРАІНКІ: АГУЛЬНАЕ І РОЗНАЕ

Вусная паэзія народа жывіла і жывіць мастацкую літаратуру ідэямі, вобразамі, матывамі, спосабамі адлюстравання жыцця. У розныя эпохі ў прадстаўнікоў розных мастацкіх кірункаў звяртанне да фальклору было адметным і залежала як ад узроўню развіцця мастацкай літаратуры, так і ад грамадскіх, палітычных і сацыяльных абставін.

Спынімся на разглядзе твораў А. С. Пушкіна і Лесі Украінкі – драмы рускага пісьменніка «Русалка» і драмы-феерыі ўкраінскай пісьменніцы «Лясная песня». Цікавым, на маю думку, будзе выяўленне прычын звароту творцаў да фальклору ў розныя эпохі, а ў сувязі з гэтым, – высвятленне адметнасцей інтэрпрэтацыі аднага і таго ж фальклорнага вобраза – вобраза русалкі – прадстаўнікамі розных нацыянальных літаратур і розных літаратурных напрамкаў.

Адлегласць у часе напісання драматычных твораў А. Пушкіна і Лесі Украінкі – амаль 80 гадоў. Паколькі літаратура развіваецца інтэнсіўна і яе асаблівасці мяняюцца разам з яе развіццём, то з гэтага можна зрабіць выснову, што адзін і той жа вобраз можа функцыянаваць у мастацкіх творах па-featureнаму – залежна не толькі ад індывідуальнах асаблівасцей пісьменніцкага таленту, але й ад часу нараджэння тэксту.

А. Пушкін і Леся Украінка жылі і тварылі ў розныя мастацкія перыяды. Кожны з названых пісьменнікаў увабраў у сваю творчасць прыкметы часу, іх творы адлюстроўваюць розныя этапы развіцця літаратурнага працэсу ў Расіі і ва Украіне. Творчы шлях Пушкіна звязаны з прыходам рамантызму ва ўсходнеславянскія літаратуры. Перыяд жыцця Лесі Украінкі прыпадае на той час, калі на пераломе XIX – пачатку XX ст. ва ўкраінскім мастацтве актыўна выяўляюць сябе мадэрнісцкія тэндэнцыі. Спецыфіка ўкраінскага літаратурнага працэсу ў тым, што першым пракладаў дарогу мадэрноваму мастацтву менавіта неарамантызм. Леся Украінка і як тэарэтык літаратуры, і непасрэдна як аўтар выяўляе тыя адметнасці мастацкага тэксту, якія і далі падставы вылучыць неарамантызм як наватарскі метад.

Адной з асноўных рысаў рамантызму была цікавасць да народнай творчасці, яе збіранне, вывучэнне, урэшце, імкненне ўвесці яе элементы ў кніжную мастацкую літаратуру і тым самым зблізіць аўтарскі мастацкі тэкст з народным мысленнем. Усё гэта было літаратурным выражэннем росту дэмакратычных тэндэнцый у жыцці грамадства. З арыентацыяй на народную творчасць звязана жаданне стварыць паэму ў народным духу, не толькі пабудаваную на фальклорным матэрыяле, але народную і па сваёй вершаванай форме, напісаную так званым «рускім вершам» («Дабрыня» Львова, «Ілля Мурамец» Карамзіна, «Ба-

ва» Радзішчава). Аднак гэтыя спробы не былі завершанымі і не мелі сур'ёзнага літаратурнага значэння.

Для пісьменнікаў-рамантыкаў характэрным быў зварот у мінулае. І калі наступнікі рамантыкаў, крытычныя рэалісты і натуралісты, малюючы капіталістычную рэчаіснасць, крытыкавалі яе, то рамантыкі прыцягвалі ўвагу сваіх чытачоў да эстэтычных каштоўнасцяў далёкага мінулага, зазіраючы ў экзатычны свет сваёй культуры, культуры Афрыкі, Азіі, Паўднёвай Амерыкі. Яны стваралі яскравы, маляўнічы, поўны прыгодаў свет, у якім дзейнічалі незвычайныя, моцныя, рамантычныя героі.

А. Пушкін, сапраўдны класік рускай літаратуры, ажыццявіў новы падыход да выкарыстання нацыянальнага фальклору. Ён быў далёка не першым рускім пісьменнікам, які ўводзіў фальклорныя матывы ў сваю творчасць, але толькі ў яго творчасці 1820-х гадоў мы ўпершыню бачым той паварот у адносінах да фальклору, які аддзяляе рускую літаратуру XIX ст. ад папярэдняга перыяду. Пасля другой паловы 1820-х гадоў для Пушкіна было ўжо немагчымым вяртанне да твораў тыпу «Руслан і Людміла», характэрнага для яго першаснага перыяду засваення народных казачных матываў. Перапрацоўка рускіх сюжэтаў у духу Арыоста адыходзіць у мінулае.

У драме «Русалка» апавядаецца пра няшчаснае каханне дачкі млынара да князя. Дзяўчына зацяжарыла, а князь, даведаўшыся пра гэта, падараваў ёй каралі, каб змякчыць перад дзяўчынай сваё рашэнне, і пакінуў. Дачка млынара ў адчаі канчае жыццё самагубствам, кідаецца на дно ракі. Вось як паказана гэта сцэна ў Пушкіна:

Дочка:

(сымает с себя повязку)

Вот венец мой,
Венец позорный! Вот чем нас венчал
Лукавый враг, когда я отреклася
Ото всего, чем прежде дорожила.
Мы развенчались. – Сгинь ты, мой венец!

(Бросает повязку в Днепр.)

Теперь всё кончено.

(Бросается в реку).

Князь, ажаніўшыся з дзяўчынай княжацкага паходжання, усё роўна згадвае сваё першае каханне. Ён прыязджае на бераг Дняпра, дзе некалі яго чакала былая каханая, і не знаходзіць таго, што некалі было. Гаспадарка зруйнаваная, млынар, звар'яцеўшы ад гора, уяўляе сябе воранам.

Князь:

И этому всё я виною! Страшно
Ума лишиться. Легче умереть…
…вид его во мне
раскаянья все муки растравил…

Здаецца, Пушкін хоча паказаць князя сумленным чалавекам, які ўсведамляе сваю віну. У князя нават зараджаецца думка забраць да сябе няшчаснага млынара. Аднак ці здзейсніў бы князь на самой справе задуманае? Ці гатовы

несці адказнасць за тое зло, да якога ён спрычыніўся? Гэтыя пытанні для чытачоў драмы Пушкіна застаюцца без адказу.

Дачка млынара, якая ператварылася на вадзяную русалку, хоча адпомсціць князю за сваю страчаную маладосць, аднак не самастойна, а з дапамогай дачкі, даючы ёй адпаведныя настаўленні, як заманіць князя з берага ў падводнае царства.

Русалка:

…к нему поближе приласкайся
И расскажи всё то, что от меня
Ты знаешь про своё рожденье; также
И про меня. И если спросит он,
Забыла ль я его иль нет, скажи,
Что всё его я помню и люблю
И жду к себе. Ты поняла меня?
Русалочка выходит на берег.

Драма засталася нясконченай. Але асноўны прынцып выкарыстання фальклорнага вобразу зразумелы. Як і ў рускіх народных уяўленнях, вадзяная русалка Пушкіна надзелена адмоўнымі рысамі характару. Яна хітрая, помстлівая, каварная. Адрознівае драму «Русалка» ад папярэдніх твораў Пушкіна, напісаных паводле фальклорнага матэрыялу – казак, песень, абрадаў, большая прысутнасць сацыяльнага матыву: князь загубіў не проста дзяўчыну, якая паверыла яму, а сялянку, дачку млынара.

Цікавым момантам у гэтым творы з’яўляецца знакавы локус – ажыццяўленне самагубства на Дняпры, што, на наш погляд, не выпадкова. Аўтар выкарыстоўвае менавіта гэтае месца дзеяння, каб засведчыць еднасць усходнеславянскага этнаса і яго фальклору.

Трагічны лёс дзяўчыны з сялянскага асяроддзя, якую пакінуў князь, не толькі выпадак, тыповы для стражытнасці, калі ствараліся народныя паданні, але і не менш распаўсюджаны і ў часы самога пісьменніка. Відавочна, аўтар, пішучы «Русалку», набіраўся вопыту, каб пазней стварыць на падставе гістарычнага матэрыялу і з падачай народу як галоўнай дзейнай асобы народную драму «Барыс Гадуноў». Што датычыць «Русалкі», то Пушкін, выкарыстоўваючы матэрыял паўказкі, паўбыліны, супрацьпастаўляў твор тым псеўданародным спектаклям пра рускую народную даўніну, драматургічным пераапрацоўкам карамзінскай «Беднай Лізы», якія ўваходзілі ў розных формах у рэпертуар рускага тэатра.

Трэба прызнаць, што і ў драме «Русалка» адсутная шырыня грамадзянскай праблематыкі. Сацыяльная афарбоўка, закладзеная ў канфлікт п’есы, не атрымлівае моцнага абагульнення, тыпізаванасці. Зрэшты, і маральна-псіхалагічная сітуацыя ў п’есе толькі акрэсліваецца. Факт нешчаслівага кахання толькі канстатуецца. Мы не знойдзем тут развіцця характараў, глыбокай пранікнёнасці ў псіхалагічную матываванасць учынкаў. Аднак аб’ектыўнасць аналізу патрабуе адзначыць, што законы тагачаснага мастацтва не абавязвалі аўтара да іншай распрацоўкі матэрыялу. І ўжо тое, што была зроблена Пушкіным, лічылася новым крокам у выкарыстанні фальклорнага матыву, у па-

вароце да народнасці. Крытыка ўбачыла ў п'есе Пушкіна «художественное откровение», паколькі Пушкін дазволіў сабе «устремление во внутренний мир души человека, сокровенную жизнь его серца» (В. Бялінскі). Перыяд рамантызму стымуляваў развіццё і рускай, і ўкраінскай літаратуры. Звяртаючыся да сваёй нацыянальнай гісторыі і да роднага фальклору, украінскія пісьменнікі ўздымалі самыя надзённыя праблемы грамадства: праблему саслоўнай няроўнасці, сацыяльнага і нацыянальнага прыгнёту, маральнага-этычнага выбару чалавека.

Украінскі рамантызм як тып свядомасці і ідэалогіі меў выразную нацыянальна-палітычную афарбоўку. У літаратуры першага перыяду рамантызму – сярэдзіны XIX ст. – адбываецца выпрацоўка літаратурнай мовы і стылю, канкрэтна-гістарычных форм мастацкага адлюстравання рэчаіснасці. Канец XIX – пачатак XX ст., калі жыла і працавала Леся Украінка, праходзіць пад знакам «пераасэнсавання каштоўнасцей», выпрацоўкі новай маральнай свядомасці, адраджэння суб'ектыўнасці ў мастацтве, зацвярджэння эстэтычнай канцэпцыі самога мастацтва.

Не аднойчы адзначалася, што паміж рамантызмам і неарамантызмам існуе нешта агульнае, прынамсі, уважлівае стаўленне да асобы, акцэнт на эстэтызацыі культуры, асаблівая ўвага да першаснай самабытнасці, іманентнага стрыжня кожнага нацыянальнага мастацтва.

Мадэрнізацыя культуры пачалася з крытыкі народніцтва ўвогуле і яго эстэтыкі ў прыватнасці. Упершыню слова «мадэрнізм» у значэнні мастацкага напрамку вельмі ўпэўнена ўжыла Леся Украінка ў дакладзе «Малорусские писатели на Буковине», з якім яна выступіла ў канцы 1899 года у Кіеўскім навуковым таварыстве. Гэтае выступленне было пачаткам дыялогу, які ў перспектыве размяжуе ўкраінскіх пісьменнікаў на мадэрністаў і народнікаў.

У артыкуле выявілася не толькі рашучасць Лесі Украінкі абараняць новыя з'явы, але і спроба матываваць, наколькі яны патрэбныя народу. На яе думку, уключыўшы да свайго канону новыя з'явы, украінская літаратура мае шанс «правільна развівацца». Пад «правільным развіццём» паэтка мела на ўвазе арыентацыю на Еўропу. «Мадэрнізм» выглядаў як рэакцыя супраць народніцкіх ідэалагічных дагматаў і, адпаведна, народніцкіх стыляў.

Неарамантызм – комплекс мастацкіх з'яў, які сфарміраваўся ў канцы XIX ст. Ён генетычна звязаны з рамантызмам пачатку стагоддзя, але змяшчае ў сабе таксама элементы рэалістычнай эстэтыкі. Неарамантыкі рэпрэзентуюць узор філасофскай сістэмы, якая сінкрэтычная ў сваёй аснове. Эстэтычнае значэнне свету раскрывалася як бачанне іншага свету, свету бясконцага – ідэальнай сферы гарманічнага дзеяння, разумення і згоды. Спецыфікай эстэтыкі неарамантызму стала эстэтызацыя незвычайнай чуласці суб'екта. У неарамантызме кожная асабістасць сувярэнная, кожны чалавек, які б ён ні быў, з'яўляецца героем для самаго сябе і часткай асяроддзя для іншых. Пісьменнікі малявалі непаўторнага індывідуума, які прасякнуты тугою па дасканаласці, імкненнем да ідэалу. Увага надаецца раскрыццю духоўнага свету чалавека, знешнія падзеі адыходзяць на другі план

Леся Украінка дала ўзор новага выкарыстання фальклорнага матэрыялу. Яе твор «Лясная песня», напісаны цалкам паводле легенд і паданняў украінскага Палесся, уяўляе сабою яскравы прыклад неарамантычнага мастацтва. Як і ў п'есе Пушкіна, галоўная гераіня ў творы Лесі Украінкі русалка, лясная прыгажуня Маўка. Паказальна, што русалкі ў «Лясной песні» ілюструюць розныя якасці маладой жаночай натуры. Надзеленыя ад прыроды прыгажосцю, яны пазнаму імкнуцца скарыстацца з яе, лёгкасць натуры спалучаецца у іх з легкаважнасцю, прыгажосцю і інш. У адрозненне ад іх в Маўкі вельмі складаны. Праз яго Леся Украінка раскрыла сваё разуменне кахання як пачуцця адухоўленага, высакароднага, стваральнага.

У аснове драмы агульначалавечая праблема – праблема ўзаемазалежнасці чалавека і прыроды. Паміж чалавекам і прыродным асяроддзем, як сцвярджае пісьменніца, ужо няма гармоніі. У прыродзе ёсць краса і воля, а ў чалавечым жыцці пануе няволя і журба. Адышоўшы ад законаў шанавання прыроды, чалавек адносіцца да навакольнага асяроддзя па-спажывецку, таму і свет яго становіцца нудны, бяскрылы, дробязны. Увасабленнем чысціні і паэтычнасці свету прыроды з'яўляецца Маўка. Яна дачка лесу, сімвал вольнага пачуцця, шчырага і непасрэднага, як сама прырода. Аднак сапраўднае ўменне кахаць прыносіць ёй знаёмства з чалавекам. Пачуўшы гукі жалейкі, на якой выдатна, таленавіта іграў Лукаш, Маўка атрымлівае душу. Вынікае, што мастацтва здатнае рабіць цуд. Чароўная музыка Лукашовай жалейкі прывяла Маўку на людскія сцежкі. Гукі песні аб'ядноўваюць чалавека і прыродную істоту. Маўку захапіла музыка чавечай душы, тое ў Лукашы, чаго ён сам не здолеў у сабе зразумець, належна ацаніць. З песні вырастае каханне.

Але шчасце трывала нядоўга, бо ідэальна-духоўнае не можа суіснаваць у гармоніі з сацыяльна залежным, бездухоўным, прагматычным. Лукаш быў шчаслівы, пакуль яго душа спявала. Калі ж ён, паддаўшыся ўплывам маці, з вышынь сваёй паэзіі, ідэальнага кахання і высокага мастацтва спусціўся на самы ніз грубага, будзённага, спажывецкага матэрыялізму, то страціў спакой, радасць, страціў самаго сябе, стаў нібыта ваўкалакам.

Усе галоўныя вобразы драмы Лесі Украінкі выпісаны на матэрыяле розных фальклорных жанраў. Як і ў баладным сюжэце пра свякроў і нявестку, заклятая Кілінаю Маўка паратвараецца на вярбу з сухім лісцем і плакучымі галінкамі. Аднак заўважым, гэта не Маўка, не русалка з'яўляецца носьбітам адмоўнага, прычынай драматычных і трагічных падзей, а нявестка Кіліна, хітрая, падманлівая, зайздросная, раўнівая і помстлівая. Маўка, якой здрадзіў Лукаш, не здатная на адмоўныя ўчынкі. Яе каханне мае стваральную сутнасць. І сіла яе кахання, высакароднасць, вернасць узвышаюць яе над людзьмі.

Легенды і паданні не проста дапамагаюць Лесі Украінцы ствараць нацыянальны каларыт. Для пісьменніцы фальклор – не толькі сюжэтная аснова п'есы. Наватарскім у творы Лесі Украінкі з'яўляецца філасофскае напаўненне фальклорнага матэрыялу. Фальклорную сутнасць вобраза русалкі пісьменніца пераасэнсоўвае. І яшчэ адна важная адметнасць майстэрства Лесі Украінкі: пісьменніца ўсімі сродкамі імкнецца перадаць псіхічны стан гераіні (пейзаж, рытмамелодыка тэксту, інш.). Вобраз Маўкі пададзены ў дынаміцы, развіцці, змяненні, у той час як

у Пушкіна ён вызначаецца пераважна статычнасцю. Змены настрою Маўкі сюжэтна матываваныя. У праўнанні з Русалкай Пушкіна гераіня Лесі Украінкі добрая, чулая, спагадлівая, яна ахвяруе сабою, сваім жыццём дзеля каханага. Калі ў драме Пушкіна Русалка авалодвае чалавекам, ставіць сабе за мэту заманіць каханага ў свой свет, то Маўка Лесі Украінкі, наадварот, гатовая да розных змен у сваім жыцці, каб зрабіць каханага шчаслівым. Яна цэласная натура:

Свою люблю я муку
І їй даю життя.
Ніяка сила в цілім світі
Не дасть мені бажання забуття.

Маўка, выпісаная пяром Лесі Украінкі, жанчыны высакароднай і моцнай духам, таксама ўвасабленне высакароднасці. Яна шкадуе, што чалавек не можа «сам да себе дорівнятися», і не прыніжае сябе дрэннымі ўчынкамі: не помсціць, не крыўдзіць ні маці Лукаша, ні яго самога, ні нават Кіліну. Увасабленне шчырасці, вялікага сапраўднага кахання, Маўка – сімвал самаахвярнасці і бессмяротнасці.

Такім чынам, праз выкарыстаны ў мастацкіх творах А. Пушкіна і Лесі Украінкі фальклорны вобраз русалкі выразна акрэсліваецца мастацкая адметнасць неарамантызму пачатку ХХ стагоддзя і рамантызму першай паловы ХІХ стагоддзя.

ЛІТАРАТУРА

1. *Квітка, К.* Народні мелодії. З голосу Лесі Українки. Ч. І. / К. Квітка. – Київ, 1917.
2. *Одарченко, П.* Леся Українка. / П. Одарченко. – Київ, 1994.
3. *Поліщук, Я.* Міфологічний горизонт українського модернізму / Я. Поліщук.– Івано-Франківськ, 2002.
4. *Пушкин, А. С.* Полное собрание сочинений. / А. С. Пушкин.– М., 1937–1959. Т. І– XVII.
5. *Українка, Леся.* Зібрання творів: У 12 томах. Т. 8 / Леся Українка. – Київ, 1977.

Віктар Каратай

КАЗУС СІНКРЭТЫЗМУ ЭМАЦЫЯНАЛЬНА-ІНТУІТЫЎНАГА І ДЫСКУРСІЎНАГА ПРЫ ІНТЭРПРЭТАЦЫІ МАСТАЦКАГА ТЭКСТУ

У назве гэтых нататак можна было б, натуральна, ужыць тэрмін «феномен», што гучала б больш звыкла, традыцыйна, аднак адразу зазначым, што мяне цікавяць менавіта адзінкавыя, парадаксальныя і часам сапраўды унікальныя *выпадкі*, тады як феномен азначае *з'яву*, а не яе канкрэтнае (тут і зараз) увасабленне. Сапраўды, як падаюць слоўнікі, «казус (лац. casus) – выпадак, звычайна складаны, заблытаны ці нязвыклы, смешны» [3, *206*].

Патрабуе пэўнага тлумачэння і выкарыстанне тэрміна «дыскурсіўны» замест больш прадуктыўнага, пашыранага ў навуковай практыцы «дыскурса».

Варта падкрэсліць, што яны не супадаюць па сваім аб’ёме, розняцца пэўнымі семантычнымі нюансамі. Бо «дыскурсіўны (лац. разважанне) – разумовы, абгрунтаваны папярэднімі меркаваннямі (супрацьлеглае інтуітыўны)» [3, *168*]. У сваю чаргу, агульнапрызнаны і ўжо даўно банальны тэзіс аб сінтэзе і супрацьстаянні ў мастацкім вобразе рацыянальнага, лагічнага і эмацыянальнага пачаткаў («думка, прасветленая пачуццём» [1, *193*]) можна звесці да антытэзы: аб’ектыўнае – суб’ектыўнае, што будзе не цалкам карэктным, як і ў выпадку антаніміі – сінаніміі: феномен – казус.

Істотна праакцэнтаваць таксама той момант, што гаворка вядзецца не пра ўнутраны дуалізм мастацкага вобраза, а пра своеасаблівую дваістасць яго ўспрыняцця, інтэрпрэтацыі, якая, бясспрэчна, дэтэрмінаваная самім прадметам, мастацкай рэальнасцю, г. зн. пра артэфакт. Натуральна, наіўна было б спадзявацца на татальную гармонію суіснавання двух пазначаных палярных пачаткаў, баланс іх хісткі, няпэўны. Так, рацыяналізм пераважае пры аналізе літаратурных інтэлектуальна-філасофскіх жанраў (творы І. В. Гётэ, Т. Мана, Ф. Дзюрэнмата, А. Камю, Г. Гесэ, Р. Мерля, сярод беларускіх – А. Куляшова, А. Вярцінскага, А. Разанава), тады як зварот да вершаў П. Броўкі, Н. Гілевіча, Я. Янішчыц, перлаў айчыннага фальклору вымагае ад крытыка-сутворцы перадусім высокай эмацыянальнай настраёвасці, чуйнасці, мастацкай інтуіцыі. Яшчэ раз агаворымся, што гэты падзел вельмі схематычны, так бы мовіць, «рабочы», бо кожны канкрэтны казус інтэрпрэтацыі дэманструе сваю унікальнасць.

Узгадаем сёння ўжо досыць забыты раман літоўскага пісьменніка І. Мераса «Вечны шах», дзе ў смяротнай шахматнай партыі сышліся камендант гета фашыст Шогер і яўрэйскі хлопчык Ісаак Ліпман. Цана страшэнная: перамога падлетка – яго смерць, пройгрыш – смерць іншых дзяцей. Адзінае выратаванне – нічыя, якую дасягнуць цяжэй, чым перамагчы. Коштам велізарнага напружання хлопчыку ўдаецца стварыць на дошцы казус трохразовага паўтору пазіцыі (вечны шах), што ў шахматах азначае нічыйны вынік. І вось тады, калі ўсе ўздыхнулі з палёгкай, ён нечакана ставіць Шогеру мат. У гета выбухае паўстанне, на гэтым раман раптоўна абрываецца. Як гэта ні жудасна-парадаксальна гучыць, але не важна, што будзе далей, бо ўжо ўсё сказана: немагчымае паўтарэнне гістарычнай і маральна-філасофскай пазіцый, немагчымыя вечны шах, нічыя з фашызмам, нялюдскасцю і гвалтам над чалавекам. Толькі мат.

Як бачна, сітуацыя, зададзеная празаікам, выразна сканструяваная (пры ўсёй этычнай рызыкоўнасці такога азначэння), вырашэнне яе патрабуе ад чытача-крытыка ледзь не шахматнага мыслення, але з выразным падключэннем сэрца. Таксама ў нечым эксперыментальным, нават некалькі штучным, але і гэтаксама эфектным падаецца і наступны прыклад, заснаваны на разглядзе хрэстаматыйнага твора-легенды пра Данка са «Старой Ізергіль» М. Горкага. Таленавіты настаўнік-русіст А. Ільін будуе школьны ўрок усяго толькі на адной дробнай дэталі, дакладней, на адсутнасці ў пэўным месцы тэксту аднаго гука-літары. Педагог нагадвае вучням кульмінацыйны пункт і развязку твора – момант, калі герой, што вядзе знявераных людзей праз гушчар да святла, вырывае з грудзей сваё сэрца,

якое запалала паходняй. Цытуе аўтара: «І тады лес расступіўся перад ім». Пытае, чаму перад *ім*, а не перад *імі* – Данка ішоў не адзін. І праз гэтую філалагічную драбностку выводзіць выхаванцаў на гаворку пра маральны подзвіг лідэра, «першага», пра складаную дыялектыку ўзаемадачыненняў героя і натоўпу, пастыра і няўдзячнай паствы, пра тое, што пры ўсёй фатальнасці абставін М. Горкі пакідае нам (і сваім персанажам) надзею: калі сёння лес цемры, бязвер'я, духоўнай слепаты расступіўся перад Ім, то заўтра, магчыма, гэта станецца і з імі. Што гэта – кідкі тэхнічны прыём, узор вербальнай казуістыкі, жангліраванне кампанентамі фармальнай паэтыкі ці выпадак тагасамага праслаўлёнага сінкрэтызму? Думаецца, мы маем справу з бліскуча рэалізаванай спробай педагога-інтэрпрэтатара не толькі трывіяльна «ажывіць» урок, зацікавіць вучняў аналізам вядомага літаратурнага матэрыялу (што ўжо вельмі істотна), але і прывесці да значных тэарэтычных высноў, пабудаваць своеасаблівы метадалагічны ланцуг: сутнасць вобразаў генія і натоўпу – асаблівасці ранняй прозы М. Горкага – ідэйна-эстэтычныя прынцыпы рамантызму.

Маюць дачыненне да прадмета нашых нататак і нюансы адной навуковай дыскусіі. У сваёй манаграфіі «Мастацтва і навука» даследчык М. Пенкін адкрыта палемізуе з эстэтыкам А. Арганавым наконт крытэрыяў ісціны ў навуцы і літаратуры і магчымасці адэкватнай рэцэпцыі аб'ектыўнай рэальнасці мастацтвам, а яго, у сваю чаргу, «другаснымі» інтэрпрэтатарамі – крытыкамі, літаратуразнаўцамі і чытачамі. Пры гэтым ён цытуе цікавы, хоць і небясспрэчны тэзіс з працы апанента: «...Калі ў навукоўца правільнае рашэнне адной і той жа задачы ў рэшце рэшт прыводзіць да адзінага выніку, то ў мастацтве кожны асобны выпадак можа мець незлічонае мноства мастацкіх праўд у залежнасці ад таго, колькі разоў ён робіцца прадметам творчасці» [2, *91*]. У адказ М. Пенкін па сутнасці пазбаўляе мастацтва права на стварэнне варыятыўных мадэляў свету і чалавека ў ім, бо праўда-ісціна можа быць толькі адна. Хочацца міжволі запытаць: як тады быць з праслаўлёнай карэляцыяй: праўда Раскольнікава – праўда Сонечкі Мармеладавай? Не ўступаючы ў дыскусію з памянёнымі навукоўцамі, нагадаю толькі пастулат аб шматмернасці, нелінейнасці мастацкага вобраза, які пацвярджаецца і лепшымі ўзорамі беларускай народнай лірыкі. Здавалася б, што можа быць стэрэаскапічнага, амбівалентнага ў радзіннай песні, аднак і тут ёсць свая антынамія.

Кацярынушка гарох сеяла,
А пасеяўшы, у грыбы пайшла.
З грыбоў прыйшоўшы да забалела.
– Мамачка мая, галоўка баліць.
– Дачушка мая, завяжы платок.
– Мамачка мая, платок караток.
– Дачушка мая, улезь на печку.
– Мамачка мая, там дзіця мала.
– Дачушка мая, да дзе ж ты брала?
– Мамачка мая, у грыбах найшла.
– Дачушка мая, нашто ж ты брала?
– Мамачка мая, а мне жаль стала [* 1].

Сапраўды, твор можна інтэрпрэтаваць як гулліва-жартоўны («у грыбах знайшла») або ўбачыць за знешне камічнай інтанацыяй дыялогу дзвюх жанчын прадчуванне мажлівых няшчасцяў у старэйшай, у якой забалела сэрца за дачушку, «новую» жанчынку, за яе ўжо недалёкія слёзы. У гэтым выпадку міжволі ўзнікае паралель з класічным узорам «смеху праз слёзы» – песняй «Чаму ж мне не пець». На маю думку, выбар варыянта прачытання твора можа і павінен быць сітуацыйна дэтэрмінаваным, абумоўленым характарам, манерай і інтанацыяй выканання, г. зн. ужо паравербальнымі сродкамі, мастацкай інтуіцыяй інтэрпрэтатара.

На заканчэнне нагадаю словы паэта, якога ніяк нельга западозрыць у ігнараванні законаў тэорыі літаратуры і эстэтыкі ўвогуле. У 1916 г. у артыкуле «Чорны бакал» Б. Пастэрнак эпатажна-дзёрзка і па-маладому палемічна напісаў: «У мастацтве бачым мы своеасаблівае extemporale [класную пісьмовую перакладчыцкую работу. – **В. К.**], задача якога заключаецца ў тым адзіна, каб яно было выканана бліскуча».

Спрачацца з Нобелеўскім лаўрэатам і класікам, натуральна, не магу. І не хачу.

ЗАЎВАГІ

* 1. Запісана у в. Каханавічы Верхнядзвінскага раёна Віцебскай вобласці ў 1985 г. ад Е. І. Мацкевіч, 1899 г. н. // Рэгіянальны архіў вучэбна-навуковай лабараторыі беларускага фальклору БДУ. Фонд 2, вопіс 4, справа 9.

ЛІТАРАТУРА

1. *Борев, Ю.* Эстетика / Ю. Борев. – М., 1969.

2. *Пенкин, М.* Искусство и наука: Проблемы, парадоксы, поиски / М. Пенкин. – М., 1982.

3. Словарь иностранных слов / под. ред. А. Г. Спиркина и др. – 13 изд., стерео-тип. – М., 1986.

Вольга Палукошка

МАДЫФІКАЦЫІ ЖАНРАЎ ФАЛЬКЛОРНАЙ НЯКАЗКАВАЙ ПРОЗЫ Ў АПОВЕСЦЯХ ЛІДЗІІ ВАКУЛОЎСКАЙ

Асаблівасцю літаратурнага працэсу ХХ стагоддзя стаў інтэнсіўны сінтэз разнастайных жанравых структур. У выніку мадыфікацый з'явіліся такія жанравыя формы, як раман-міф, раман-эсэ, раман-казка, раман-балада, баладная аповесць, аповесць-легенда, апавяданне-прытча і інш. Аўтары ўсё часцей звяртаюцца да фальклору як крыніцы наватарства. Для літаратуры 1970–90-х гадоў нарастанне ўмоўна-метафарычнай вобразнасці становіцца асабліва актуальным. Пісьменнікі звяртаюцца да казачнай умоўнасці («До третьих петухов» В. Шукшына, «Про Федота-стрельца, удалого молодца» Л. Філатава, «Белка» А. Кіма і інш.),

фальклорнай няказкавай прозы («Живи и помни», «Прощание с Матёрой» В. Распуціна, «Дамавікамерон» А. Глобуса). Вельмі цікавым прыкладам арганічнага выкарыстання не толькі фальклорнай вобразнасці, але і фальклорных жанраў мы можам назіраць у аповесцях рускамоўнай пісьменніцы Лідзіі Вакулоўскай з цыкла «Черниговские сказания» (1970-я гг.).

«Черниговские сказания» – гэта дзве сатырычныя аповесці («Наваждение перед грозой» і «Белый бычок»), аб'яднаныя не толькі агульнасцю тэматыкі і праблематыкі, але і стылем. Назва цыкла заключае ў сабе і вызначэнне жанру. У фалькларыстыцы сказанне выступае «абагульняючай назвай апавядальных фальклорных твораў гістарычнага і легендарнага характару» [2, *310*], г. зн. абагульняючай назвай твораў фальклорнай няказкавай прозы. Л. Вакулоўская ж звярнулася да такіх жанраў, як народная былічка і небыліца.

Як вядома, былічка – гэта аповед пра сустрэчу чалавека са звышнатуральнымі істотамі і з'явамі. Мастацкае выкарыстанне структуры і вобразаў былічкі не новае для літаратуры. У свой час да гэтага жанру звярталіся Я. Баршчэўскі і М. Гогаль. У першай палове XX стагоддзя традыцыю прадоўжыў М. Булгакаў («Мастер и Маргарита», «Дьяволиада»).

Дзеянне аповесці «Наваждение перед грозой» пабудавана вакол з'яўлення ў правінцыйным гарадку таямнічай асобы ў чорным з белымі пальчаткамі (для літаратурнай традыцыі – тыповы выгляд чорта). Пра гэтую дэманічную істоту нагадвае і кампазіцыйны падзел аповесці на трынаццаць частак. Незвычайны дзядок з'яўляецца і ў аповесці «Белый бычок», дзеянне якой адбываецца ў пятніцу, «*которую в народе отчего-то считают невезучим днём*» [1, *98*]. Калі завязка дзеяння ў аповесцях носіць былічную форму, то сам аповед пабудаваны па мадэлі небыліцы, асноўнай прыкметай якой з'яўляецца «свядомая ўстаноўка на наўмысную неверагоднасць, абсурднасць» [4, *114*]. Асабліва ярка гэта выяўляецца ў першай аповесці, дзе пасля з'яўлення ў правінцыйным гарадку невядомага чалавека ў чорным з белымі пальчаткамі адбываюцца незвычайныя рэчы.

Першай яго пабачыла старая Насценька: «*…над речкой, немного в стороне от солнца, появился какой-то блестящий круг, похожий на большой медный таз, и стал снижаться. Настеньке даже показалось, что в тазу стоит человек во всём чёрном*» [1, *6–7*]. Яна спрабавала расказаць пра незвычайную сустрэчу, аднак яе ніхто не слухаў. А пасля пачало адбывацца нешта загадкавае: у дэпо без загаду разбурылі старую трубу, якая «*давно надоела своей копотью горожанам*» [1, *14*] і распачалі рэканструкцыю кацельнай, у паліклініцы самі дактары пачалі развешваць плакаты з лозунгам «Да отсохнет рука берущего!», камунгас, нарэшце, узяўся за падключэнне прыватных гаспадарак да гарадской воднай магістралі, перакрыўшы гэтым самым крыніцу даходаў мясцовага несумленнага прадпрымальніка Нестара Варэніка, у пракуратуру пачалі штодзённа прыходзіць лісты і людзі з прызнаннямі ў злачынствах, сур'ёзных і не вельмі. Аднак пасля навальніцы ўсё раптоўна заканчваецца: аказваецца, неверагодныя падзеі адбываліся толькі з невялікай часткай гараджан, а астатнія нават і не заўважалі ніякіх змен, старая Насценька зноў убачыла незнаёмца ў чорным, аднак гэта аказаўся Сярожа Малачанаў з Рачной вуліцы і не ў чорным, а сінім касцюме. Але «*было и ещё нечто такое,*

правда, недоказуемое, однако же такое, что каким-то непостижимым образом всё же связывалось с наваждением, посетившим некоторых граждан в канун грозы и слабого землетрясения, когда воображение их потревожил незнакомец в чёрном костюме и в белых перчатках» [1, *94*]: у хірурга Аглоблі раптоўна пачала высыхаць рука, гэтаксама раптоўна пачала худзець Анжаліка Цітаўна Шчаглоўская, Прохара Вяроўку знялі з пасады за нейкія махінацыі, у касіршы зберкасы, якая прызнавалася ў падмане пенсіянеркі, выпала адразу пяць пярэдніх зубоў і стала яна падобная да Бабы Ягі – Касцяной Нагі, ад загадкавай хваробы памёр Нестар Варэнік – усе ж астатнія ўспаміналі падзеі перад навальніцай як незвычайны сон.

Такім чынам, пісьменніца ўцягвае чытачоў у своеасаблівую гульню «было – не было» – усё нібыта адбывалася, а нібыта і не. Разабрацца ў гэтым пытанні нам дапамагае не толькі назва аповесці («**Наваждение** перед грозой»), але і разуменне жанравай спецыфікі небылічнага аповеду.

Як заўважыла А. Левіна, для небыліцы характэрна «свая логіка – логіка «адваротнасці» (транверсіі), якая ўспрымаецца як камічная гульня толькі у супастаўленні з сапраўдным, «правільным» светам» [3, *7*]. Усё дзеянне аповесці пабудавана згодна з прынцыпам «наўмыснага алагізму» [3, *6*], які выкарыстоўваецца з мэтай мэтанакіраванага высмейвання асобных жыццёвых рэалій. Паказальным прыкладам такой «адваротнасці» ў аповесці з’яўляецца сцэна з «таптунамі»: «*Дело в том, что топтуны, годами топтавшиеся возле обшарпанного вино-водочного павильона, покинули свой плацдарм и заняли подступы у нового книжного магазина <...>. Дружинник исправно протоптался у книжного несколько часов, увидел, что топтуны пьют из бутылок лимонад (его тоже угостили), и услышал их странные речи.*

– Слышь, Чмых! Давай на двоих Бальзака возьмём, – предлагал один.

– Не-е, не осилю. Мы уже на троих по Пушкину вдарили, – отвечал другой.

– Ребята, кто со мной на Майн Рида скинется? – предлагал третий. – Я в детстве к нему причащался – это ж вещь!

– Кум, а кум, сообразим на пару Блока? – уговаривал четвёртый.

– Хоть сейчас бы, да макулатурки маловато. Давай в другой раз, я поднакоплю, – обещал пятый» [1, *83–84*].

Камічны эфект, такім чынам, дасягаецца дзякуючы менавіта аўтарскай гульні з тагачаснымі рэаліямі, якія пастаянна перастаўляюцца і пераварочваюцца. Гэта тычыцца не толькі прыведзенага ўрыўка, але і ўсяго аповеду. «У параўнанні з упарадкаваным рэальным светам свет небыліц можна назваць «бязладным», аднак у дадзеным выпадку беспарадак не азначае адмаўленне, знішчэнне парадку, – заўважае беларуская даследчыца народнай няказкавай прозы Т. Лук’янава. – Гэта хутчэй гульня ў беспарадак, мэта якой яшчэ больш падкрэсліць парадак» [4, *115*]. Менавіта гэтая функцыя выступае асноватворнай у аповесці. Шляхам «пераварочвання» з’яў сацыяльнай рэчаіснасці аўтар не толькі дасягае камічнага эфекту, але і крытыкуе абставіны, якія склаліся.

У аповесці «Белый бычок» аповед грунтуецца на іншым прынцыпе. Тут назіраецца своеасаблівая арыентацыя на верагоднасць і тыповасць, дзякуючы

чаму, тым не менш, таксама дасягаецца камічны эфект. Так, у пачатку аповесці Л. Вакулоўская малюе партрэт шафёра Юры: гэта «*был молодой парень, похожий на тысячу других парней, отслуживших армию и научившихся в армии сносно водить машину. Отличительным качеством его было то, что он покамест совершенно не употреблял спиртного, и уже одно это приближает его образ к индивидуальности, хотя и удаляет от типичности, что, конечно, не делает чести автору*» [1, *99*]. Заўзятага прыхільніка і «эксперта» тыповасці мы сустракаем і сярод персанажаў твора: «*Увидев как-то, что Хиония доит Дженни, сидя на низкой скамеечке, Плиссе-Булавкина и с нею вошла в разговор.*

– Почему вы доите корову, сидя на скамейке? – спросила она.

– Так удобнее, – кротко ответила Хиония.

– Но это не типично, – сказала ей Плиссе-Булавкина. – Обычно доярки сидят на корточках. Когда начнём съёмки, вы будете доить на корточках» [1, *181*].

На першы погляд, дзеянне аповесці ніякім чынам не суадносіцца з паняццямі незвычайнасці, непраўдападобнасці: Сямён Сямёнавіч Прыткі, кіраўнік раёна, знаходзіць у пасёлку белага пародзістага бычка і карову, за кошт якіх раён становіцца перадавым, а пітомцы Цэкусы Платвічкі атрымоўваюць усесаюзную вядомасць. Неверагоднымі тут з'яўляюцца характарыстыкі жывёл: у пяць тыдняў бычок выглядае як гадавалы і пры гэтым амаль не есць: «*Летом он съедал в день початок кукурузы, десяток яблочек и выпивал ведро воды. А теперь мы даём ему вместо яблок берёзовые веточки и посыпаем горстью манной крупы*» [1, *116*]. Аднак з часам усё мяняецца: белы бычок атрымоўвае першаякасны корм і догляд, што хутка яму надакучвае, і ён збягае ад сваіх гаспадароў. У пошуках белага бычка прымае ўдзел не толькі раённае кіраўніцтва, але і армія, была задзейнічана тэхніка. Калі ж пад час выратавальнай экспедыцыі з верталёта выкідвае кіношніцу Плісэ-Булаўкіну, пошукі яе спыняюцца праз дваццаць хвілін, таму што «*было решено, что Плиссе-Булавкина не представляет большой ценности и не стоит тратить на неё горючее*» [1, *209*]. Трэба адзначыць, што тут, у адрозненне ад першай аповесці, аўтар не прытрымліваецца прынцыпу праўдзівай неверагоднасці: у апошняй, чатырнаццатай, часцы высвятляецца, што ўсе апісаныя вышэй падзеі – толькі сон Сямёна Сямёнавіча Прыткага.

Як трапна заўважыла Т. Лук'янава, «логіка небыліц цесна звязана з катэгорыямі магчымае / немагчымае. Як правіла, тое, што немагчыма ў рэальным свеце, можа адбывацца ў свеце небыліц» [4, *116*]. Л. Вакулоўская «гуляе» не толькі з гэтымі катэгорыямі, але і з паняццямі «тое, як бывае» / «тое, як павінна быць». У пісьменніцы «немагчымымі» становяцца такія, здавалася б, звычайныя рэчы, як сумленнае выкананне сваіх службовых абавязкаў, каштоўнасць чалавечага жыцця і г. д., дзякуючы чаму і дасягаецца камічны эфект.

Як бачым, фальклорны матэрыял творча перапрацоўваецца майстрамі слова. На прыкладзе аповесцей Л. Вакулоўскай мы паспрабавалі паказаць, як сюжэты і структура фальклорных твораў, актыўна пранікаючы ў мастацкую прозу, утвараюць пры гэтым новыя жанравыя формы.

ЛІТАРАТУРА

1. *Вакуловская, Л.* Сколько бы ни пришлось, буду ждать…: Повести, рассказы / Л. Вакуловская. – Минск, 1990.

2. Восточнославянский фольклор. Словарь научной и народной терминологии / редкол.: К. П. Кабашников (отв. ред.) и др. – Минск, 1993.

3. *Левина, Е. М.* Русская фольклорная небылица: Автореф. дис. … канд. филол. Наук / Е. М. Левина. – Минск, 1983.

4. *Лук'янава, Т.* Небыліцы: фенаменалогія жанру / Т. Лук'янава // Фалькларыстычныя даследаванні. Кантэкст. Тыпалогія. Сувязі: зб. навук. арт. Вып. 2 / пад нав. рэд. Р. М. Кавалёвай, В. В. Прыемка. – Мінск, 2005.

АЎТАРЫ

Атрошчанка Юлія – выпускнік філалагічнага факультэта БДУ, член СНДЛ «Фальклярыстыка», аспірант Інстытута мастацтвазнаўства, этнаграфіі і фальклору імя К. Крапівы НАН Беларусі.

Баярскіх Настасся – студэнтка 5 курса філалагічнага факультэта Беларускага дзяржаўнага ўніверсітэта, член СНДЛ «Фальклярыстыка».

Дзянісенка Вера – лабарант 1 кваліфікацыйнай катэгорыі вучэбна-навуковай лабараторыі беларускага фальклору пры кафедры тэорыі літаратуры філалагічнага факультэта Беларускага дзяржаўнага ўніверсітэта, аспірант Інстытута мастацтвазнаўства, этнаграфіі і фальклору імя К. Крапівы НАН Беларусі.

Кавалёва Рыма – дацэнт кафедры тэорыі літаратуры філалагічнага факультэта Беларускага дзяржаўнага ўніверсітэта, кандыдат філалагічных навук, дацэнт.

Каратай Віктар – метадыст вучэбна-навуковай лабараторыі беларускага фальклору пры кафедры тэорыі літаратуры філалагічнага факультэта Беларускага дзяржаўнага ўніверсітэта.

Крылова Святлана – старшы выкладчык кафедры тэорыі літаратуры філалагічнага факультэта Беларускага дзяржаўнага ўніверсітэта.

Латышкевіч Маргарыта – студэнтка 5 курса філалагічнага факультэта Беларускага дзяржаўнага ўніверсітэта, член СНДЛ «Фальклярыстыка».

Лук'янава Таццяна – навуковы супрацоўнік вучэбна-навуковай лабараторыі беларускага фальклору пры кафедры тэорыі літаратуры філалагічнага факультэта Беларускага дзяржаўнага ўніверсітэта, дацэнт кафедры літаратурна-мастацкай крытыкі Інстытута журналістыкі Беларускага дзяржаўнага ўніверсітэта, кандыдат філалагічных навук.

Лынша Вольга – супрацоўнік кафедры тэорыі літаратуры філалагічнага факультэта Беларускага дзяржаўнага ўніверсітэта.

Марозава Таццяна – загадчык вучэбна-навуковай лабараторыі беларускага фальклору пры кафедры тэорыі літаратуры філалагічнага факультэта Беларускага дзяржаўнага ўніверсітэта, кандыдат філалагічных навук, дацэнт.

Палукошка Вольга – малодшы навуковы супрацоўнік вучэбна-навуковай лабараторыі беларускага фальклору пры кафедры тэорыі літаратуры філалагічнага факультэта Беларускага дзяржаўнага ўніверсітэта.

Прыемка Вольга – дацэнт кафедры тэорыі літаратуры філалагічнага факультэта Беларускага дзяржаўнага ўніверсітэта, кандыдат філалагічных навук, дацэнт.

ЗМЕСТ

Навуковае выданне

ВУЛЕЙ И ПЧОЛЫ

ВЕКТАРЫ СУЧАСНАЙ ФАЛЬКЛАРЫСТЫЧНАЙ ШКОЛЫ БДУ

Зборнік навуковых артыкулаў

Навуковы рэдактар *Р.М. Кавалёва*

Укладальнік *В.В. Прыемка*

Рэдактар *В.Р. Гаўрыленка*

Падпісана да друку 30.06.2011 Фармат 60х84 $_{1/16}$ Папера афсетная Гарнітура Roman
Друк лічбавы Ум.-др.арк. 18,2 Ул.-выд.арк. 18,3. Наклад 100 экз. Заказ № 1272
ВТАА «Права і эканоміка» Ліцэнзія ЛІ № 02330/0494335 ад 16.03.2009
220072 Мінск Сурганава 1, корп. 2 Тел. 284 18 66, 8 029 684 18 66
Надрукавана на выдавецкай сістэме KONICA MINOLTA
у ВТАА «Права і эканоміка»